

# اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ

محمد حسنی

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی



# اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ پروفیسر محمد حسن



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل

حکومت ہند

ویسٹ بلاک-1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066

## Urdu Adab Ki Samajiyati Tareekh

By : Prof. Mohammad Hasan

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

سنہ اشاعت: اپریل تا جون 1998 شک 1920

پہلاڈیشن : 1100

قیمت: 98/-

سلسلہ مطبوعات: 728

---

ناشر : ڈائریکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-1، آر۔ کے۔ پورم،

نئی دہلی۔ 110066

طالع : جے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرس، جامع مسجد، دہلی۔ 110006



# پیش لفظ

”ابتدا میں لفظ تھا۔ اور لفظ ہی خدا ہے۔“

پہلے جمادات تھے۔ ان میں نمود پیدا ہوئی تو نباتات آئے۔ نباتات میں  
’جہلت پیدا ہوئی تو حیوانات پیدا ہوئے۔ ان میں شعور پیدا ہوا تو بنی نوع انسان کا وجود  
ہوا۔ اسی لیے فرمایا گیا ہے کہ کائنات میں جو سب سے اچھا ہے اس سے انسان کی تخلیق  
ہوئی۔

انسان اور حیوان میں صرف نطق اور شعور کا فرق ہے۔ یہ شعور ایک جگہ پر  
شہر نہیں سکتا۔ اگر شہر جائے تو پھر ذہنی ترقی، روحانی ترقی اور انسان کی ترقی رک  
جائے۔ تحریر کی ایجاد سے پہلے انسان کو ہر بات یاد رکھنا پڑتی تھی، علم سینہ بہ سینہ اگلی  
نسلوں کو پہنچتا تھا، بہت سادہ ضائع ہو جاتا تھا۔ تحریر سے لفظ اور علم کی عمر میں اضافہ  
ہوا۔ زیادہ لوگ اس میں شریک ہوئے اور انہوں نے نہ صرف علم حاصل کیا بلکہ اس  
کے ذخیرے میں اضافہ بھی کیا۔

لفظ حقیقت اور صداقت کے اظہار کے لیے تھا، اس لیے مقدس تھا۔ لکھے  
ہوئے لفظ کی، اور اس کی وجہ سے قلم اور کاغذ کی تقدیس ہوئی۔ بولا ہوا لفظ، آئندہ  
نسلوں کے لیے محفوظ ہوا تو علم و دانش کے خزانے محفوظ ہو گئے۔ جو کچھ نہ لکھا جاسکا، وہ  
ہلا کر ضائع ہو گیا۔

پہلے کتابیں ہاتھ سے نقل کی جاتی تھیں اور علم سے صرف کچھ لوگوں کے ذہن ہی سیراب ہوتے تھے۔ علم حاصل کرنے کے لیے دور دور کا سفر کرنا پڑتا تھا، جہاں کتب خانے ہوں اور ان کا درس دینے والے عالم ہوں۔ چھاپہ خانے کی ایجاد کے بعد علم کے پھیلاؤ میں وسعت آئی کیونکہ وہ کتابیں جو باور تھیں اور وہ کتابیں جو مفید تھیں آسانی سے فراہم ہوئیں۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اچھی کتابیں، کم سے کم قیمت پر مہیا کرنا ہے تاکہ اردو کا دائرہ نہ صرف وسیع ہو بلکہ سارے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں پوری کی جائیں اور نصابی اور غیر نصابی کتابیں آسانی سے مناسب قیمت پر سب تک پہنچیں۔ زبان صرف ادب نہیں، سماجی اور طبی علوم کی کتابوں کی اہمیت ادبی کتابوں سے کم نہیں، کیونکہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، زندگی سماج سے جڑی ہوئی ہے اور سماجی ارتقاء اور ذہن انسانی کی نشوونما طبی، انسانی علوم اور تکنالوجی کے بغیر ممکن نہیں۔

اب تک بیورو نے اور اب تشکیل کے بعد قومی اردو کونسل نے مختلف علوم اور فنون کی کتابیں شائع کی ہیں اور ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ یہ کتاب اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے یہ اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔ میں ماہرین سے یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کوئی بات ان کو با درست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ اگلے ایڈیشن میں نظر ثانی کے وقت خامی دور کر دی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائریکٹر

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند، نئی دہلی

## دیباچہ

ادبی سماجیات نسبتاً نیا علم ہے اور اس علم کی مبادیات کو پیش نظر رکھ کر اردو ادب کی تاریخ اور اس کے مختلف ادوار و اصناف کو پیش کرنے کا کام پہلی بار ہو رہا ہے اس میں وہ سب کمزوریاں ہیں جو ابتدائی کاموں میں ہوا کرتی ہیں لیکن اس خوف سے مزید روکے رکھنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی البتہ معذرت واجب ہے۔

ادبی سماجیات ایک نئے علم کی حیثیت سے حال ہی میں سامنے آئی ہے۔ اردو ادب کا مطالعہ کرتے وقت اس علم کے تین پہلوؤں پر نظر تصنیف میں سامنے رکھے گئے ہیں: الف۔ متن سے مختلف معانی، ایم اور مطالب اخذ کرنے کی آزادی۔ ب۔ متن میں مختلف لکھنے والوں کے طبقاتی شعور اور ان کے انفرادی اور اجتماعی شعور کا اظہار اور اس کی نوعیت۔

ج۔ مختلف ادوار کے ادب میں اس دور کی عکاسی اور اس دور کے بعد کے ادوار میں اس کے معنی و مطالب کی توسیع۔  
د۔ مختلف اصناف کے مصنفین کے طبقہ واری تقسیم۔

اس لحاظ سے یہ کتاب اپنے طور پر ادبی سماجیات کے مطالعے کے سلسلے میں پہلا قدم ہے اور اس میں پہلے قدم کی حرارت زندہ بھی ہے اور اس کی لڑکھڑاہٹ بھی۔ جہاں تک بن پڑا ہے صرف رجحانات اور میلانات سے بحث کی گئی ہے کہیں کہیں مصنفین کے نام بھی در آئے ہیں لیکن مصنفین کے کارناموں کا تجزیہ مقصود نہیں بلکہ فکر و احساس کے اجتماعی ذخیرے کا جائزہ اصل مقصد ہے۔

محمد حسن

ڈی۔ ماڈل ٹاؤن

دہلی ۹-۱۱

## ادبی تاریخ کی تشکیل نو

۱۔ ذرا تصور کیجئے اس دنیا کا جہاں ملکوں کی سرحدیں ابھی واضح نہیں ہوئی ہیں نہ پاسپورٹ ہے نہ ویزا۔ راستے دشوار گزار، پہاڑ سر بلند، سڑکیں اور شاہراہیں کم یاب، بجلی ہے نہ بھاپ سے چلنے والے دفائی، جہاز نہ تیز رفتار ریل گاڑیاں اور موٹر، ناخبا رہ کارخانے چھوٹی چھوٹی بستیاں ہیں۔ جہاں نجی ضرورتوں کی چیزیں مل جاتی ہیں، رسل رسائل دشوار ہیں، سینکڑوں میل کی راہ بھی ہفتوں میں طے ہوتی ہے، ایک علاقے سے دوسرے علاقے تک پہنچتے پہنچتے زبان اور لہجہ، لباس اور رسم و رواج ہی نہیں کبھی کبھی تو دیوتا تک بدل جاتے ہیں۔

۲۔ مگر انسان، ناقابل تغیر انسان، ان دشواریوں میں بھی زندگی بسر کرتا ہے، تہذیب اپنا سفر طے کرتی ہے ایک ریشمی گزرگاہ پر ہی نہیں سینکڑوں شاہراہوں سے تاجروں کے قافلے، مال اسباب، لاد کر طرح طرح کی سواریوں پر لے پھرتے گنتے ہیں اور ان راہوں پر بڑھن بھی ہیں اور ٹیڑھے بھی، مالم، فاضل، صوفی اور شاعر بھی ہیں اور فاتحوں کی فوجیں بھی اور کرائے کے کاروباری سپاہی بھی۔

۳۔ زمانہ وہ ہے جب یورپ اندھیرے میں گم ہے اور ایشیا تجارت اور علم دونوں میں آگے ہے خام مواد ہی نہیں کپڑے، عود، عنبر، تلواریں اور گھوڑیں تک۔ بلکہ قصے اور داستانیں تک، یورپ کی منڈیوں میں ایشیا ہی سے جاتی ہیں اس طرح آج کی اصطلاح میں وسط اور مغربی ایشیاء کے علاقے دسویں سے لے کر پندرہویں صدی تک جہاں متوسط MIDDLE AGES کا مرکز بنے ہوئے ہیں، ایشیاء کے جن ممالک سے تجارت کی مصنوعات حاصل ہوتی ہیں ان میں ایک اہم ملک ہے ہندستان جس کی سرحدیں آج کے افغانستان اور

ایران اور وسط ایشیا کے کچھ حصوں سے آج کے پاکستان اور بنگلہ دیش کی اخیر تک پھیلی ہوئی تھیں اور جن ممالک کے بازاروں میں یہ مصنوعات جتنی تھیں ان میں ایک اہم ملک تھا ایران، اور آج کے وسط ایشیا اور مغربی ایشیا کے ممالک۔

۴۔ یہ رابطہ گو تجارتی تھا مگر نہ تو محض تجارتی تھا نہ اتنا جتنا اب ظاہر معلوم ہوتا ہے لیکن رشتوں کی قدامت کا ذکر کرنے سے قبل دو باتوں کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے اول پروفیسر گو سبھی کا یہ قول کہ سارے تہذیبی رشتے اصلاً تجارتی رشتے ہوتے ہیں ”دوسرا ایک مرد دانا کا یہ فرمان کہ سیاست کی باگ ڈور اقتصادیات کے ہاتھ ہے“ لہذا ان تجارتی رشتوں کی اہمیت ظاہر ہے۔

۵۔ یہ رشتے کتنے پرانے تھے اس کے بارے میں ان مماثلتوں کا ذکر کرنا کافی ہو گا جو قدیم فارسی اور سنسکرت میں پائی جاتی ہیں اور یہ مماثلتیں تصورات کی بھی ہیں، عقاید کی بھی ہیں اور الفاظ و مطالب کی بھی تفصیل میں محمد حسین آزاد نے ”آب حیات“ کے صفحہ ۷۷ کے صفحہ ۷۸ پر لکھا ہے ”مزیث ثبوت درکار ہو تو پروفیسر گو سبھی سے رجوع کریں جنہوں نے تین آنکھوں والے اور مٹھے میں سانپ کی مالا ڈالنے والے شیواور شانون پر دو سانپوں والے قدیم ایرانی دیو مالا کے کردار ضحاک کے درمیان مماثلتوں کی نشان دہی کی ہے علم ہندسہ میں ہندستانی صفر کے تصور کی کارفرمائی دیکھیں، الف لیلہ کی کہانیوں میں ہندستانی لوگ کتھاؤں کے ذخیرے کو دیکھیں جو LEGACY OF INDIA کے مقدر من نگار کے بقول اٹلی ہوتے ہوئے شیکسپیر کے ڈراموں کے قصوں تک جا پہنچے اور ثبوت کھیلوں میں عہد متوسط کے مقبول ہندی الاصل کھیل شطرنج سے، منطق الطیر کی کہانیوں کے ہندستانی ماخذوں سے ان مذہبی اصطلاحوں تک ملیں گے جو آج ہندستانی مسلمانوں میں رائج ہیں۔ ان کا مذہب عربی شروع ہوا اور اس کی سبھی اصطلاحیں عربی الاصل ہیں لیکن ہندستانی مسلمان عربی کی صلوة نہیں پڑھتے، قدیم زرتشتی اصطلاح میں نماز پڑھتا ہے، عربی کا صوم نہیں رکھتا زرتشتی اصطلاح کا روزہ رکھتا ہے، عربی لفظ اللہ سے کہیں زیادہ زرتشتی نام خدا استعمال کرتا ہے، عربی لفظ اصطلاح ملائکہ کی جگہ زرتشتی اصطلاح فرشتے

عربی الاصل، اصطلاح کے ساتھ ساتھ زرتشتی اصطلاح بہشت استعمال کرتا ہے جو قدیم ایرانی اور زرتشتی آریائی اور قدیم ہندستانی آریائی تہذیب اور مزاج کی ہم آہنگی سے کم سے کم مماثلت کی طرف ضرور اشارہ کرتے ہیں۔

۶۔ اُس دور کی دنیا کا نقشہ کیا تھا؟ جس طرح عہد حاضر میں مغربی یورپ ٹیکنالوجی سائنس، علم و ادب اور تہذیب و تجارت کا مرکز بن گیا ہے اور عالمی تہذیب و تمدن کو متاثر کر رہا ہے۔ اُس دور میں گو دنیا اتنی مختصر نہ تھی اور ریل و رسائل اور ذرائع ابلاغ ایسے تیز رفتار نہ تھے مگر وسط اور مغربی ایشیا کم و بیش اسی طرح تجارت اور تہذیب دونوں کا مرکز بنا ہوا تھا۔ یونان سے جو علم کے ذخائر آئے تھے ان کی توجیہ و تفسیر ہی نہیں اس کی وراثت اور اس میں اضافے کی ذمہ داری اس علاقے کو مل گئی تھی اور بغداد ہو یا دمشق خلفاء اصلاً جزیرہ عرب کے ہوں یا شاہی، انتظامی اور فکری دونوں اعتبار سے یہ نمائندگی اکثر و بیش اہل عجم یا اہل ایران کے ہاتھ میں رہی جس کا ماتم الفوری نے کیا ہے اور جس کی اعلیٰ ترین مثال ہراکے نے فراہم کی۔ غرض صورت یہ ہوئی کہ ہندستان سے مال تجارت حاصل کرنے والے تاجر ایک طرف ہندستان کے اندرونی حصوں تک جاتے اور وہاں کی منڈیوں سے مال حاصل کرتے اور دوسری طرف دمشق اور بغداد ہی نہیں مغربی اور وسط ایشیا کے بازاروں، دیاروں اور ایوانوں تک پہنچتے اس علاقے میں اکبھرنے والی تہذیب، فکر اور ادبیات کے یہی دو سرے تھے۔

۷۔ عہد وسطیٰ کے شمالی ہندستان کی ”ملواں“ تہذیب اور خصوصاً اردو کی تاریخ کو ہندستان میں مسلمانوں کی آمد سے شروع کرنے والے مورخین خطرناک حد تک ادھوری اطلاع بہم پہنچاتے ہیں۔ مسلمان کے لفظ سے کسی گروہ یا جماعت کا مذہب تو ضرور ظاہر ہوتا ہے مگر اُن کی تہذیب یا زبان کے بارے میں معلومات حاصل نہیں ہوتیں کیوں کہ مسلمان افغان بھی تھے ایرانی بھی، عرب بھی اور ترک بھی، اور ان سب کی زبانیں بھی الگ الگ تھیں اور ہیں، تہذیبیں بھی جدا گانہ تھیں اور ہیں۔

۸۔ دوسری غلط فہمی جو کچھ نادانستہ پھیلی اور کچھ دانستہ پھیلانی گئی ہے

وہ ہے کہ ہندستان میں مسلمانوں کی آمد فوجی حملہ آوروں کی ہی شکل میں ہوئی۔ کیونکہ میں مسلمان عرب تاجروں کی آمد کو نظر انداز کر دیا جائے تو تازہ ترین تحقیقات کے مطابق اب یہ مان لینے کے شواہد ہیں کہ محمود غزنوی کے حملوں سے بہت پہلے خود شمالی ہندستان کے مختلف علاقوں میں مسلمانوں کی آبادیاں موجود تھیں۔ پروفیسر محمد مصیب نے اپنے کنور محمد اشرف یادگاری خطبے میں ایسی کئی آبادیوں کا ذکر کیا ہے۔ تاریخ بلگرام میں محمود غزنوی سے قبل اس قصبے میں قاضی القضاۃ کے تقرر اور جاگیر دینے کا فرمان موجود ہے۔ تنویر احمد علوی نے اپنی کتاب "تاریخ محمودی" میں مسلم آبادی کا تذکرہ کیا ہے۔

۹۔ وسطی اور مغربی ایشیائے تاجروں کی آمدورفت نے ہندستان کی مختلف تمدنی اکائیوں، لسانی وحدتوں اور علاقائی منطقوں میں ایک نئی ہلچل پیدا کر دی۔ ہندستان کے مختلف علاقے، برادریاں اور زبانیں اس کچھر کے نئے مزے سے آشنا ہوئیں جو اس زمانے میں عالمی مانا جاتا تھا اور مہذب دنیا میں جس کا مان دان تھا۔ محمد حسین آزاد کو تعجب ہے کہ ۱۱۹۳ء کے لگ بھگ پرتھوی راج سومیسواری، فارسی اور ترکی الفاظ اتنی جلدی کیسے گھل مل گئے اور امیر خسرو کے آتے آتے دو سو سال کے اندر ایسی طواغ زبان کا چلن کیونکر ہو گیا۔ محمود شیرانی نے پرتھوی راج سومیسواری اور خالق باری دونوں کو الحاقی ثابت کر کے حیرت دور کر دی مگر غور کیجئے تو یہ اتنے تعجب کی بات ہے نہیں۔ ان تجارتی اور معاشرتی ضرورتوں کا تقاضا ہی تھا جن کا ایک سر ہندستان کی تجارتی منڈیوں سے جڑا ہوا تھا اور دوسرا مغربی اور وسطی ایشیائے یونانوں اور بازاروں سے۔ ان علاقوں میں بولی جانے والی سبھی بولیوں کے ادبی شہ پاروں میں لسانی اور تہذیبی ملاپ کی یہ جھلکیاں ہیں۔

۱۰۔ اس مسئلے کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ خالص تجارتی نقطہ نظر سے دیکھیں تو بھی تاجروں کے قافلے کی آسانی اسی میں تھی کہ مصنوعات اور اشیاء کے لیے بہت دور دور کا سفر نہ کرنا پڑے اور چیزیں کم سے کم ریاست یا علاقے کی مرکزی جگہوں

پر مل جایا کریں جب دہلی میں مرکزی حکومت قائم ہوئی تو تجارتی ضرورت کے ساتھ ساتھ انتظامی اور سیاسی ضرورت بھی شامل ہو گئی اور اس طرح مدینیت یا مدنی مرکزیت کا عمل URBAN CENTRALISATION کا عمل شروع ہوا۔ اس زمانے کے شہر آج کی طرح دفاتر، سینما ہال، ہوٹل اور ریل گاڑیوں کے جنکشن اور موٹر کاروں کے بجوم سے عبارت نہ تھے وہ منڈی تھے تجارت کی، مرکز تھے انتظامیہ کے، فوج کی چھاؤنی تھے، سرے اور کاری گروں کے ٹھکانے، کچھ اہل کمال، کچھ ارباب نشاط، یہی تھا شہر جس کی تصویر ڈاکٹر حمیدہ نقوی نے اپنی کتاب میں خوب سے کھینچی ہے۔

۱۱۔ اس طرح ہر علاقے کے دیہاتوں، قصبوں اور حرفت کے ٹھکانوں سے وہی مرکزی منڈیاں ابھریں جنہیں شہر کہا جاسکتا ہے۔ ہر شہر گویا مختلف تہذیبی، لسانی اور ادبی اکائیوں سے ابھرنے والا مرکز تھا جو تمام رنگارنگی کے باوجود دھوئے شہروں سے ایک قومی سطح کی تہذیبی، لسانی اور ادبی یگانگت بھی رکھتا تھا مثلاً برج بھاشا کے علاقے گاؤں گاؤں، قصبے قصبے میں یونی جانے والی زبان بھی، برج تھی، ادبی زبان بھی برج تھی مگر شہر اگرہے برج کا مرکز ہوتے ہوئے بھی ایک نئی زبان اور ایک نئی ادبی روایت کا مرکز بنا جو قومی سطح پر مدنی مرکزیت ہی کا نشان نہیں تھا بلکہ قومی اور بین الاقوامی کچھ کے ملاپ کا اشاریہ بھی تھا۔

۱۲۔ اور اس کا سلسلہ دہلی کے ایئر خسرونگ پہنچے پہنچے ایک ادبی وقار حاصل کر لیتا ہے۔ جیسے جیسے یہ مدنی مرکزیت تجارتی اور انتظامی ضرورتوں کے تحت ہندستان گیر ہمانے پر قومی اور بین الاقوامی کچھ کے شہری مرکزوں کو جنم دینے لگتی ہے۔ علاقائی زبانوں کا ادب سمٹتا جاتا ہے اور اس نئی لسانی اور ادبی ربط کا دائرہ بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے جسے بعد کو کھڑی یونی ہندستانی یا اردو یا ہندوی بانا تھا۔

۱۳۔ اس طرح تقریباً پورے ہندستان میں تہذیب، زبان اور ادب کا دو سطحی TWO TIER نظام وجود میں آگیا گودونوں میں نہ محاصرت تھی نہ بیگانگی مگر دو سطحیں ضرور تھیں۔ ایک وہ جو ان بڑے مدنی مرکزوں میں رہتے تھے



یا قبضے یا گاؤں میں رہ کر بھی ان مدنی مرکزوں سے کسی نہ کسی طریقے سے وابستہ تھے خاص طور پر کاہنگڑ، اہل حرفہ اور بڑے تاجر اور صنعت گراں اور اس اعتبار سے عالمی پکچر یا اس دور کی بین الاقوامی تہذیب، فکر اور انداز تمدن، نشست و برخاست کے طریقوں اور آداب معاشرت کی چھوٹ ان پر بڑی تھی ان کو طبقہ اعلیٰ یا ELITE کہنا اس لیے مناسب نہ ہو گا کہ ان میں سب اہل ثروت نہ تھے ان میں اقتصادی طور پر کم حیثیت کے لوگ بھی تھے مگر ان کی نسبتیں اپنے سے زیادہ ترقی یافتہ نظام سے تھیں اور ان کی زبان اور ادب پر بھی وہی نقوش ثبت تھے ان میں وہ لوگ بھی تھے جو قصوں یا دیہاتوں میں بلکہ کبھی کبھی اپنے گھروں تک میں مقامی بونی میں گفتگو کرتے تھے اور مقامی بونی یا مقامی زبان کے ادب سے لطف اندوز بھی ہوتے تھے کبھی کبھی خود بھی اس میں فکر شروع کرتے تھے مگر انھوں نے اپنے دور کی بین الاقوامی معاشرت اور تہذیبی اور ادبی مزاج میں ڈھال لیا تھا اس کی مثالیں آج کے دور میں اقبال، منو اور فیض کے ہاں مل جائیں گی جو زندگی میں پنجابی میں گفتگو کرتے تھے فیض تو شعر بھی کہتے تھے مگر پکڑ کی زبان کے طور پر تخلیقی طور پر اردو کو اختیار کرتے تھے اس سطح کا فکری اور ادبی پیرایہ سیکو نہ تھا۔

۱۳۔ دوسری سطح ان لوگوں کی تھی جو اس بین الاقوامی پکڑ کی دسترس سے دور تھے۔ انتظامیہ سے تھوڑے بہت رابطے کی بنا پر چند لفظ، مطالب اور تصورات ان میں رائج ہو گئے تھے مگر وہ عموماً اپنے علاقے کی تہذیبی، لسانی اور ادبی روایات ہی سے جڑے ہوئے تھے اور اپنی بولیوں ہی کے ادب کو اپنائے ہوئے تھے گواہی ضروریات اور عملی زندگی کے تقاضوں کے مطابق وہ بھی مدنی مرکزیت کی اس زبان سے خاطر خواہ واقفیت فراہم کر لیتے تھے جو قومی سطح پر ملک گیر ہوتی جا رہی تھی اور بین الاقوامی روشن خیالی اور ترقی پذیر بری کا وسیلہ بن رہی تھی (ان دونوں سطحوں کی موجودگی کا احساس انشا کی رانی کیمت کی کہانی ہے) اس سطح کی فکر اور پیرایہ مذہبی تھا۔

۱۵۔ میراثہ تھامدنی مرکزیت کی زبان کھڑی، بولچہ (اردو یا ہندی) اور علاقائی

ادب کی زبانوں مثلاً برج بھاشا، اودھی، میتھلی وغیرہ کا حتیٰ کہ گجراتی اور تیلگو کا جو ترقی یافتہ ادبی زبانیں ہونے کے باوجود علاقائی تھیں اور اردو ایک ملک گیر بین الاقوامی رابطہ اظہار کے طور پر ابھرنے والی زبان کے لیے اہم مدنی مراکز میں جگہ خالی کر رہی تھیں۔

۱۶۔ ۱۳۵۸ء میں زوال بغداد کے بعد شمالی ہند بھی منگولوں کے حملوں کے خوف سے لرز رہا تھا۔ وسطی اور مغربی ایشیاء کے خوش حال دربار اور بازار بھی سرد ہونے لگے مگر ان کے وسیلے سے حاصل ہونے والے بازار اور تجارتی مراکز بھی تک دسترس میں تھے منگولوں کے ان خطروں کی وجہ سے شمالی ہند سے تجارتی مراکز جنوب کی طرف منتقل ہو گئے۔ محمد تغلق کے دہلی سے راجہ رمان دیو گریا دولت آباد منتقل کرنے کی بھی یہی اہم وجہ تھی امیر خسرو کے مدتوں بعد شمالی ہند میں گھڑی بولی یا اردو ادب کا فروغ تقریباً نہ ہونے کا ایک سبب یہ بھی تھا۔ منگولوں کے حملوں کا ایک دوسرا اثر یہ بھی ہوا کہ مغربی اور وسط ایشیاء کے طرز پر خود ہندستان میں سلطنتیں قائم ہونے لگیں اور وہاں کے دربار، ایوان اور بازار یہاں بسنے لگے تھوڑے ہی دنوں میں ان علاقوں کے عالم، فاضل، ادیب اور شاعر ایران اور ولایت سے یہاں آنے لگے اور ان میں ظہوری جیسا شاعر بھی تھا۔

۱۷۔ قومی اور بین الاقوامی تجارت کے نئے مراکز تھے گجرات اور دکن۔ کہ ان راہوں سے منگولوں کی بٹ ماری کے خطرے افغانستان اور ایران والے راستوں کے مقابلے میں کم تھے لہذا وہی بین الاقوامی پل اور اس کی ادبی روایت گجرات میں گوجری اور دکن میں دکنی اردو کے وسیلے سے ابھری۔ اس میں علاقائیت کے ساتھ بین الاقوامیت کا پیوند بھی تھا اور صورت حال کی یکسانیت کی بنا پر شمالی ہند کے مراکز سے یہاں کے مراکز کی تہذیبی اور ادبی ہی نہیں معاشرتی اور تھوڑی مائثلت واضح تھی۔

۱۸۔ ایک نظر گجرات اور دکن کے ادبی سرمایے پر بھی ڈالنے چلیں دیوں

تو زمانہ وسطیٰ کے عالمی ادب کا میلان ہی رزم و ناز و CHIVALRY AND ROMANCE کی طرف سے مگر ہندستان کی علاقائی زبانوں (برج، اودھی، سندھ گھڑی، ڈگنل،

میتھی کے ادب پر نظر ڈالیے تو رام چندر شکل نے جن تین ادوار یا کال میں ہندی ادب کو تقسیم کیا ہے یعنی آدی کال (ابتدائی دور)، ویر گا تھا کال (یعنی رزمیہ دور) اور بھگتی کال۔ ان سب کے نقوش گوجری اور دکنی اردو ادب میں واضح طور پر ملتے ہیں۔ آدی کال کی نشانیاں امیر خسرو سے منسوب لوگ گیتوں کہ بکریزید اور پہیلیوں میں صوفیا اور فقر کے ملفوظات کے کلام میں موجود ہیں، ویر گا تھا کال کی مثالیں اشرف کی نو سر مار سے لے کر نصر قی کے علی نام تک بکھری ہوئی ہیں ان میں نو سر مار اس لیے بھی اہم ہے کہ واقعہ کربلا سے متعلق یہ پہلی طویل نظم ہے اور اس میں حضرت امام حسین اور یزید کی جنگ کو سیاسی اور مذہبی معاملات کے بجائے رومانی اسباب کا نتیجہ قرار دیا گیا اور بی بی زینب کے حسن کی تعریف نظم کی گئی ہے اور ان کی آنکھوں کو بادام سے تشبیہ دی گئی ہے۔

۱۹۔ رہا بھگتی کال کا معاملہ، سو جس طرح بھگتوں نے خود کو، عورت اور ایشو کو مرد قرار دے کر، بجز و فراق کی شاعری کی ہے اور دنیا کو محبوب حقیقی کی سیلا یا کھیل تماشا قرار دے کر خود کو بیاں بن کر اس میں شرکت کی ہے اس کے نمونے گوجری اردو میں قاضی محمود دریائی اور میراں جی شمس العشاق کے "خوش نامہ" اور "خوش نغمہ" میں موجود ہیں اور وہی روایت تو ہے جو امیر خسرو کے اس شعر تک چلی آتی ہے جو حضرت نظام الدین اولیاء کے وصال پر انھوں نے کہا تھا:

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس

گھسرو گھر چل آپنے، سانجھ ہوئی جو دیس

اور اسی کے رشتے تو سید میراں ہاشمی کی شاعری میں ملتے ہیں جسے بعض نقادوں نے غلطی سے ریختی کی ابتدا سمجھ لیا ہے:

سمن آئیں تو میں گھر سے نکل کر بھار بیٹھوں گی

بہانہ کر کے موتیاں کا پرونے ہار بیٹھوں گی

۲۰۔ بھگتی کا ذکر آئے آئے گا یہاں اتنا کہنا کافی ہے کہ بھگتی کے چاروں

مسلکوں کو ایک ہی اصطلاح سے بیان کرنا مناسب نہیں اور یہ تسلیح راجندر شکل سے ہوا ہے۔ رام بھگتی اور کرشن بھگتی، بھگوان کی مرنی شکلوں میں عقیدت

۱۔ اور محبت ہے مگر گینا کشری بھکتی اور پریم مارچی ہونی مارگ کانرگن داد اسلامی  
تصوف کی طرح بھگوان کا کوئی مرنی روپ نہیں مانتا اور اس کے غیر مرنی  
ہونے کا قایل ہے گو اس کے لیے وقتاً فوقتاً نئی علامتیں استعمال کرنا چاہتا  
ہے مثلاً حسن مطلق کے لیے سید محمد جاسی نے پداوت میں پدمنی کی علامت  
برتی اور علامہ الدین کو انسان کی علامت اور برہمن کو نفس امارہ کی علامت کے  
طور پر استعمال کیا۔

۲۱۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ نرگن وادی شاعری بین الاقوامی (مغربی  
اور وسط ایشیائی) پکڑ سے قریب تر ہے جب کہ سگن وادی شاعری کی رام بھکتی اور کرشن  
بھکتی علاقائی بولیوں کی روایات سے قریب ہے اور فارسی، عربی، ترکی الفاظ  
کی خاصی بڑی تعداد کے سمو لینے کے باوجود عالمی تہذیب کے اثرات سے نسبتاً  
دور ہے (اب تلسی داس، سور داس اور دوسرے سبھی اہم برج، اودھی شاعروں  
کے کلام کی لفظ شماری اور فرہنگ سازی ہندی میں ہو چکی ہے ان سبھی شاعروں  
کے ہاں عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کی تعداد سینکڑوں سے لے کر ہزاروں تک  
ہے ایسے الفاظ کی الگ فہرست بھی اردو میں بنائی گئی ہے اور غیر مطبوعہ ہے،  
گر وناٹک کے گرد گرنتھ صاحب میں بھی عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کی تعداد کی بھی  
”مہان کوش“ کے حوالے سے بھی صورت سامنے آتی ہے)

۲۲۔ اسی گینا کشری شاکھائی سب سے بڑی دین سنی مگر وناٹک اور کیرتی  
شاعری جس نے بین الاقوامی پکڑ کی روشن خیالی کو اپنا کر تمام تنگ نظریوں اور  
کٹر پن سے آزاد کر دیا یہ اور بات ہے کہ آخر میں ایک نیا مذہب سکھ مت  
اور ایک نیا مسلک گیر پنتھی وجود میں آکر کثرت میں وحدت پیدا کرنے کی  
بجائے وحدت میں مزید کثرت پیدا کرنے کا سبب ہوا۔ مہی ہادی نے بجا طور  
پر لکھا ہے کہ ”دنیا کے کسی بھی معاشرے میں کیرتی جیسی شخصیت خود خود

اور خواہ مخواہ پیدا نہیں ہو جاتی۔ عقاید کے نئے مظاہر اور نئی

قوتوں کو وجود میں لانے کے لیے بے شمار مفکرین برسوں تک اپنی

رائیں خون بگڑ جلا کر کاٹتے ہیں تب کہیں ان کے خوابوں کی تعمیر

حقیقت میں بدلتی ہے۔“

چناں مانیک و بدرغنی بسرکن کز پس مردن  
مسلمات بر زمزم شنوا سید و بند و بسوزاند

(مفلوں کے ملک الشعراء ص ۱۰۹)

۲۳۔ گرونانک نے اڑھت پر کام کیا اور کبیر جو لہے تھے صاف ظاہر ہے کہ اہل حرفہ کے یہ طبقے اس بین الاقوامی کلچر کا تصوراتی اعتبار سے ایک حصہ بننے جا رہے تھے جو علاقوں اور برادریوں سے اوپر اُٹھ کر ایک نئی آگہی کی تشکیل کر رہا تھا۔

۲۴۔ بھکتی تحریک کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اکبر کے دور سے پہلے ہی ملک گیر پیمانے پر اُبھرنے والی ان قومی مدنی مرکزیتیں جو بین الاقوامی جدیدیت اور MODERNISM روشن خیالی کے گہوارے بن رہے تھے ایک ایسی نظریاتی بنیاد کی تلاش جاری تھی جو مختلف مذاہب کے ماننے والوں اور مختلف عقیدے رکھنے والے مختلف علاقوں کے لوگوں کے درمیان اختلاف کے باوجود اتفاق اور ہم آہنگی کی کوئی صورت نکال سکے بھکتی اور تصوف نے ایسی صورت نکالی کہ پوجا اور عبادت کی ظاہری رسوم اہم نہ رہے اور نجات اور ایمان اساس ظاہر کے بجائے باطن قرار پایا دل کی بچی اور من کی موج کا حال سوائے بندے اور خدا کے کسی کو کیا معلوم، اور یہ دل کی مگن توفیق الہی پر منحصر ٹھہری، تو پھر کون کس میں کیا دیکھتا ہے اور کس کے پردے میں (دیوتا ہو یا محبوب یا محبوبہ مجازی) کس کی پوجا کرے تاکہ یہ معاملہ اہل ظاہر کے طے کرنے یا حد شرعی جاری کرنے یا اجات برادری سے نکلنے کا نہیں صرف خدا اور بھگوان کے اپنے طور پر تصفیے کا ہے۔

۲۵۔ اس طرح عشق محرم ٹھہرا بلکہ کلید ایمان قرار پایا اور محبوب سے لگاؤ کے اس میں ایثار اور قربانی بلکہ ہوس سوزی، خود فراموشی اور جاں نثاری کے پہلو نکلیں عین مذہب بن گیا اس کی گنجائش پہلے سے موجود تھی بین الاقوامی سطح پر نظامی لیلیٰ بجنوں لکھ چکے تھے اور ترکی النسل مولانا جلال الدین رومی عشق

بجاری کے کئی قصوں میں یہی سماوی مھکیاں دیکھ اور دکھا چکے ہیں۔ فرید الدین عطار نے توبت پرستی میں بھی صاف اور واضح طور پر خدا پرستی کا جلوہ دکھا :

حق تعالیٰ گفت هست او دل سیاہ      زان خمی داند غلط کرد دست راہ  
از نیا زش خوش بھی آید مرا      زبش نشان، دادن بھی باید مرا  
گمر ز غلبت رہ غلط کرد آں سقط      منکدی دانم نہ کردم رہ غلط  
ہم کنوں را پیش ہم تا پیش گماہ      لطف او خواہد شد را در اعذر خواہ  
۲۶۔ عشق کے اسی ہمہ گیر تقدس کا ایک روپ مثنویوں کی کثرت میں ملتا

ہے۔ افضل جہنما نوی ایک ہندو عورت کے عشق میں مندر کے بجاری ہو جاتے ہیں اور پکٹ کہانی تصنیف کرتے ہیں اور سراج اور نگ آبادی صوفی ہونے کے باوجود امر دکی اُلفت میں مثنوی لکھتے ہیں اور اس کے عشق کو نجات کا وسیلہ جانتے ہیں ۲۷۔ منطق الطیر میں ہے کہ ایک بار خدا تعالیٰ نے جبریل امین کو حکم دیا کہ

پوری کائنات کا چکر لگا کر بتاؤ کہ ہماری عبادت سب زیادہ خشوع و خضوع سے کون کر رہا ہے۔ جبریل نے کئی چکر لگائے مگر کسی ایسے غیر معمولی عبادت گزار کا پتا نہ چلا، آخر کار مجبوری ظاہر کی۔ اللہ تعالیٰ نے فرمایا کہ فلاں بتول نے میں جاؤ وہاں ایک بت کے سامنے ہمارا خاص بندہ سب زیادہ دیانت داری اور خلوص سے ہماری عبادت کر رہا ہے۔ (اشعار پہلے نقل ہو چکے ہیں)

۲۸۔ اس نظریاتی اور فکری وحدت کو فراہم کرنے والا فلسفہ تھا بھکتی اور تصوف جس کے پیچھے وحدت الوجود اور ادویت وادکی مشترکہ اقدار کا تانا بانا موجود تھا جو اکبر کے دور میں ہندستان کی قومی یک جہتی کی بنیاد فراہم کر سکا تھا اکبر نے جس یگانگت اور قومی سطح پر وحدت اور مدنی مرکزیت کا خواب انتظامی ضروریات اور فکری تقاضوں کے مطابق دیکھا تھا اس کی تصورات کی سطح پر تعبیر بھکتی اور تصوف کا یہی نظام تھا گو اکبر اور اس کے فکر کے علیراہ ابو الفضل فیضی اور عرفی روشن خیالی اور آزاد خیالی میں اس سے بھی آگے جانا چاہتے تھے بقول نبی ہادی کے :

”ہندستان میں بھکتی تحریک پہلے سے موجود تھی مگر اکبری

دور کے روشن فکر..... بھگتی تحریک سے ایک قدم ہٹ کر بالکل نئے راستے پر چلتے ہیں۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ بھگتی ولے دہی عناصر کی تحریک کے اخلاق اور تہذیبی اقدار کا خمیر تیار کرتے ہیں۔ اکبری حلقے کے مفکرین دین کی بنیادی اہمیت سے قطع نظر اور مذہب کا ملابے طر فی اختیار کر کے تہذیبی اتصال و ارتقا کی جستجو اور صلح کل کی تشکیل میں سرگرم ہیں بھگتی کے حامی ملحدی تصورات میں بیگناہ ہو افکار پیش کرتے ہیں عرقی اور فیضی وغیرہ کا رجحان اس سے بالکل مختلف ہے وہ لوگ اس کوشش میں ہیں کہ خالص دنیاوی اور غیر دہی نظام فکر نافذ کرنے کے امکانات پیدا کیے جائیں۔ وہ اپنے تصورات کی بنیاد ایسی مسلما اخلاقی اقدار پر قرار دیتے ہیں جن کا منبع الہام دہی عقائد کے اندر نہیں بلکہ عام انسانی تجربے کی گہرائی میں واقع ہے۔ یہ جماعت کافر و مومن کی بحث میں پڑتا اور دہی عقائد کے لزوم پر اصرار کرنا اپنے مسلک کے خلاف سمجھتی ہے۔ عرقی صاف کہتا ہے کہ میں نے رد و قبول کی کشمکش سے اپنا دامن چھڑا لیا :

من کجا کشمکش رد و قبولم ز کجا نیک رفتم کہ نہ کافر و مسلمان رفتم  
پلے کو بان بحرم رفتم و بیم کردند بدر دیر مغاں ناصید کو بان رفتم

(مغلوں کے ملک الشعراء ص ۱۸)

۲۹۔ یہ روشن فکر آزاد خیالی اور سیکولر مزاج اسی بین الاقوامی کچلے کے نشانات تھے جو قومی سطح پر مدنی مرکزیت کے ذریعے ہندوستانی تہذیب میں جذب ہو کر اسے نئی پہنائیوں کی طرف لیے جا رہے تھے۔

۳۰۔ اکبر کے دور تک مدنی مرکزیت کے ذریعے قومی وحدت INTEGRAT

ION اور CENTRALISATION دونوں اقتصادی اور سیاسی ضرورتیں بن چکے تھے۔ اکبری حب الوطنی وغیرہ سے قطع نظر اکبر کے دور میں اور اس کے بعد دو بنیادی تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں جن کو کافی مدت تک ذہن نشین رکھنا ضروری ہے۔

۳۱۔ RISE & FALL OF EAST INDIA COMPANY کے مصنف سمامر

شہادتوں کی بنیاد پر نتیجہ نکالے گا کہ برکے دور کے فوراً بعد سے خود شہنشاہ اور شاہی خاندان کے افراد تجارت کرنے لگے تھے۔ ملکہ نور جہاں اور اس کے بھائی آصف خاں نے بعض کاروباروں میں اجارہ داری قائم کر رکھی تھی شہزادہ خرم جو بعد کو شاہ جہاں کے نام سے تخت نشین ہوا، نیل کے کاروبار کا واحد اجارہ قائم کر چکا تھا جہاں آرا نے بھی تجارت کا سلسلہ شروع کر رکھا تھا۔ مورخین میں یہ بحث اب بھی جاری ہے کہ اگر ایسٹ انڈیا کمپنی کے ذریعے انگریز ہندوستان پر قابض نہ ہوتے تو کیا ہندوستان آزادانہ طور پر سرمایہ کاری کر کے صنعتی دور میں داخل ہو سکتا تھا اور صنعتی انقلاب سے گزر کر سرمایہ دار ملک بن سکتا تھا یا نہیں؛ لیکن شاہی خاندان کے افراد کی تجارت اور کاروبار میں دلچسپی اتنی بات تو ضرور ثابت کرتی ہے کہ مغل دربار کو اکبر کے زمانے سے ہندوستان کی سرحدوں کی توسیع اور اس کے مختلف علاقوں میں صنعتی کاروباری اور انتظامی ضرورتوں کے ماتحت مدنی مرکزیت کے استحکام اور اس کی فکری، سانی، تہذیبی وحدت میں زیادہ سے زیادہ دلچسپی پیدا ہونے لگی تھی جس کا نتیجہ مدنی مرکزیت کی ایک ملک گیر زبان اور ادبی مروج کی شکل میں ظاہر ہوا۔

۳۲۔ مصنف نے بھی اشارہ کیا ہے کہ مغربی اور وسطی ایشیا پر منگولوں کے حملوں کے بعد چونکہ ہندوستان سے خشکی کے راستے کے بجائے سمندری راستوں سے تجارت زیادہ منافع بخش ہو گئی تھی اور سمندری راستوں پر مغربی طاقتوں خصوصاً ایسٹ انڈیا کمپنی کا قبضہ تھا اس لیے اپنی تجارتی مصلحتوں کی بنا پر شاہ جہاں اور اورنگ زیب نے انگریزوں اور دیگر یورپی تاجروں کو بار بار فوجی شکست دینے کے بعد بھی ملک سے نہیں نکالا اور ان سے ساز باز جاری رکھی۔

۳۳۔ اس دور کا دوسرا اہم واقعہ تھا منصب داری نظام کا استحکام جس نے مدنی مرکزیت میں وہی دربار یا یوان، بازار اور اہل حرفہ کی سرپرستی کے ادارے قائم کر دیئے جن کی تلاش میں وہ وسطی اور مغربی ایشیا کے ممالک کا سفر کرتے تھے منگولوں کے حملوں سے وسطی اور مغربی ایشیا کے درباروں کے بڑھ جانے کے



بعد ان علاقوں سے اہل کمال ہندستان آنے لگے اور خود ہندستان میں اس دور کے بین الاقوامی کلچر کا مرکز بن گیا۔

۳۴۔ اس صورت حال سے مختلف ادبی روایات کو چار طریقوں پر متاثر کیا۔ ایران اور وسط ایشیائے آنے والے شاعروں کے کلام میں ہندستانی اثرات نے سبک ہندی کو جنم دیا۔ ہندستان کی علاقائی زبانوں میں خصوصاً برج بھاشا میں فارسی اثرات نے شعری صناعتی اور فکری تہہ داری کی وہ صورتیں پیدا کر دیں جنہیں رہتی کال کی کاریگری اور نفاست سے تعبیر کیا جاتا ہے اور جس کی اعلیٰ ترین مثال بہاری کے دوہوں میں ملتی ہے کہ ہر دوہے کی کئی کئی طریقوں سے تفسیر کی جاسکتی ہے۔ تیسرے ریختہ یا اردو شاعری کا رواج ہوا اور اس شاعری نے ملک کی سیکولر مدنی تہذیب کی روایت کو اپنا کر اسے بین الاقوامی کلچر کا حصہ بنا دیا اور جو تھے ہجرات کی گوجری اور دکن میں احمد نگر، بیجاپور اور گول کنڈہ میں دکنی اردو کی نظم اور نثر نے ہندستان اور ایران کے کلاسیکی ذخیروں کو اس نئی مدنی مرکزیت کی زبان میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ طوطا کہانی شک ستنی کا روپ ہے تو رتن پدم سید محمد جانشی کی پیدائش کی پیدائش کا۔ سب رس میں پروردہ چنداودے کا عکس ہے تو یوسف زلیخا میں عرب روایات کا۔ محمد قلی قطب شاہ بارہ پیاریوں پر نظمیں لکھتا ہے حافظ کے طرز کی عشقیہ غزلیں تصنیف کرتا ہے اور اپنے علاقے کے تہواروں کے ساتھ ساتھ ملک گیر اور بین الاقوامی تہواروں مثلاً نوروز پر بھی قلم فرسائی کرتا ہے۔

۳۵۔ اس دوران عالمی توازن میں دو بڑی تبدیلیاں ہوئیں وسطی اور مغربی ایشیائے درباروں اور بازاروں کی منگوہوں کے حملوں کے نتیجے کے طور پر تباہی اور نشاۃ ثانیہ، اصلاح دین REFORMATION انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب کے عمل سے گزر کر یورپ کا عالمی تہذیب اور عالمی فکر پر غلبہ جس کی دو نشانیاں تھیں امریکہ افریقہ کے ممالک کی دریافت (اور اس کے معنی تھے خام مال کے نئے ذخیرے، نئی منڈیاں اور سستے مزدوروں بلکہ غلاموں کی فراہمی) اور معقولات کی منقولات پر مکمل فتح یا بیانی جس کے معنی تھے حواس کی گواہی اور استدلال کی سند کا

معتبر ہونا اور سائنسی فکر کا فکٹا لوجی میں تبدیل ہو کر نئے کارخانوں اور یہ صنعتی مرکزوں میں ڈھالنا۔ ڈاکٹر ستیش چندر نے بجا طور پر مغل سلطنت کے زوال کا سبب اورنگزیب کی سخت گیر اور کٹر مذہبی پالیسیوں کے بجائے عالمی سطح کی اقتصادی تبدیلیوں کو قرار دیا ہے۔

۳۶۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندستان کے جو تجارتی اور تہذیبی رشتے مغربی اور وسط ایشیا کے اس وقت کے غالب عالمی پکڑ سے جڑے ہوئے تھے وہ بحران میں مبتلا ہوئے۔ تجارتی اور تہذیبی دونوں سطح پر یہ بحران اورنگزیب کے زمانے میں ہی ظاہر ہونے لگا اور جن علاقوں میں سمندری تجارت کے مواقع زیادہ تھے ان میں سیاسی طاقت کی جستجو اور ہم جونی شروع ہوئی مثلاً مہاراشٹر میں مرہٹوں کا عروج، اور جن علاقوں پر زمین پر بوجھ زیادہ تھا وہاں کسانوں کے مختلف گروہوں کی بغاوتیں (مثلاً ست نامیوں اور جاٹوں کی بغاوتیں)، اور مدنی مرکزیت کی آبادیوں میں پہلی بار شہر آشوب نکلے جانے لگے بلکہ یہ صنف جو مختلف فرقوں اور پیشوں کے محبوبوں تھے اور عشوہ گری کے بیان کے لیے مخصوص تھی مختلف پیشوں اور فرقوں کی مالی بھالی کا بیان بن گئی۔

۳۷۔ اہل حرفہ کی یکجاسیاں درہم برہم ہونے لگیں۔ یہ آخری یکجائی دہائی میں محمد شاہی دور میں ہوئی اور وہ بھی اس انداز سے کہ ایرانی اور تورانی کی کشمکش شروع ہو چکی تھی شیخ علی حزیں اور خان آرزو کے معارضے چھڑ چکے تھے اور مغربی اور وسط ایشیا کے تہذیبی تسلط سے آزاد ہونے کی کوشش ہونے لگی تھی اور ان اثرات کی جگہ ہندوستانی اثرات مستحکم ہونے لگے تھے مثل مشہور ہے کہ محمد شاہ ترکی تمام شہزادوں کا مطلب ڈاکٹر سید عبداللہ نے یہ نکالا ہے کہ محمد شاہ آخری مغل بادشاہ تھا جس کی مادری زبان ترکی تھی۔

۳۸۔ محمد شاہ کے دور میں لباس سے لے کر فنون لطیفہ تک میں ہندوستانی عناصر کو غلبہ حاصل ہونے لگا۔ مصوڑی میں راجپوت طرز ابھرا، موسیقی میں جٹکھ یا زنگولا اور دارنگ اور سدا رنگ کی خیال بگائی، رقص میں ہندوستانی عناصر کا

عروج، فنِ تعمیر میں صفدر جنگ کے مقبرے کی طرز کی ہندستانیت — اور دئی میں فارسی مشاعرے کے بجائے اردو مراختوں کا رواج، قوالیوں اور ارباب نشاط میں اردو، اور دئی کے دیوان کے دئی آنے سے حاتم، آبرو، مظہر جان جاناں، ناجی، یکرنگ اور یک رو کے ذریعے اردو غزل کی مقبولیت جس نے فارسی سے لطافت تو لی مگر برج اور سبک ہندی سے ایہام کی طرز اڑا کر اپنی مقبولیت کا سامان پیدا کر لیا۔ یہ دکن سے اس ادبی زبان کی بازیافت تھی جو مدنی مرکزیت کی روایت بن چکی تھی اور جس کی غیر حاضری میں امیخرو کے بعد سے شمالی ہند کی ادبی ضرورت برج بھاشا اور ادھی پوری کر رہی تھیں بہاری سے گھنا ندرنگ کی شاعری اس کی گواہ ہے۔

۳۹۔ لیکن یہ سب گہر مدنی مرکزیت والی زبان اور ادبی روایت یہاں پہنچی تو اہل حرفہ کی یک جائیاں برہم ہو رہی تھیں کیونکہ ان کے سرپرست غلوک الحال تھے اور وسط اور مغربی ایشیا کی منڈیاں سرد ہو چکی تھیں اسی لیے تیر صاحب کو شکوہ تھا تو یہ:

صلع میں سب خوارا زان جملہ ہوں میں بھی  
ہے عیب بہت اس میں جسے کچھ ہنر آوے

۴۰۔ آخری اور وسط ایشیائی تجارتی اور ہندوستانی مرکزوں کی تساہی اور نشاۃ ثانیہ، اصلاح دین اور صنعتی انقلاب سے ابھرنے والے یورپ کے عالمی کچھو پر غلبے کا ایک لازمی نتیجہ تھا، ہندستان کا اقتصادی بحران۔ اہل حرفہ کی روزی خطرے میں پڑنے لگی، اہل کمال سرمایہ دار پریشان ہوئے، منصب داری نظام بحران میں پھنسا، فوج کا دار و مدار انہی پر تھا لہذا فوجی، قومی جذبے سے سرشار ہونے کے بجائے سپرگری کو ذریعہ معاش جانتے تھے، وفاداریاں بدلنے لگیں، ماہر اقتصادیات کی دستاویزیں گواہ ہیں کہ اس دور میں ہندستان میں چیزوں کی کمی نہ تھی مگر ان چیزوں کے وسیع ترین بین الاقوامی تجارتی منڈیوں تک جانے والے نہ تھے اور عالمی تجارت کے مراکز تک خشکی کے راستوں کے بجائے اب بحری راستوں ہی سے رسائی ہو سکتی تھی اور وہ راستہ ایسٹ انڈیا کمپنی اور دیگر مغربی تاجروں اور بحری قزاقوں کے قبضے میں تھا۔

۴۱۔ اس کا نتیجہ تھا جاتم، ستودا اور نظیر کا شہر آشوب۔ تیسرا حزن و ملال، میر درد کی فاعیت پسندی اور توکل، اس مالی بحران نے معاشرے کی اس بیکجائی اور اس اجتماعی یگانگت کو درہم برہم کر دیا جو تخلیقی ادب کا تانا بانا فراہم کرتی تھی، جو درد کی مجلسی زندگی کی حکایتوں اور اخلاقی اور فنی بوطیقا کو شر و ظلم میں ڈھالتی تھی اور آسودگی پاتی تھی (جیسے طوطی نامہ اور سب رس) اس نے تو بڑھ کر محمد شاہی دور کی اس معاشرتی اجتماعیت کا چراغ بھی گل کر دیا جو اس دور کے بانگوں کے طرز میں جیسے کا ایک ہم جو یا نہ طریق وضع کر چکی تھی اور ابہام عشق بازی اور نشاط زیست کی آبرو اور آجی کے کلام میں ظاہر ہونے والی راہیں نکال رہی تھی۔

۴۲۔ تیسرے صدمہ ہے تو اسی بیکجائی کے درہم برہم ہو جانے اور فرد کے اکیلے رہ جانے کا ہے جس کی طرف ڈاکٹر سعید عبداللہ نے "نقد میر" میں اشارہ کیا ہے بھلا ان اشعار کی حسرت اور آرزو مندی کا بھی کوئی اندازہ کر سکتا ہے :

تکلی ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے چمن میں  
سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب

یوں بارگاہ سے اب کے جھکے ہیں نہال باغ  
جھک جھک کے جیسے کہتے ہیں دو چار یار بات

کیا جانوں بزم عیش کہ ساقی کی چشم دیکھ  
میں صحبت شراب سے آگے سفر کیا

اور وہ بے مثال شعر :

افسردگی سوختہ جاناں غضب ہے تیسر  
دامن کو ٹنگ ہلا کر دلوں کی بجھی ہے آگ

۴۳۔ معاشرے کی یک جہتی سے ذات کی طرف واپسی کا یہ جاں کاہ سفر تھا جس نے غزل کو مقبولیت بخشی جس نے شہر آشوب کو جنم دیا جس نے مثنوی کو ایک نیا رنگ دیا جس نے مرثیہ کی طرف متوجہ کیا وہ بھی اس انداز سے کہ وہ اس دور کے

معاشرے کا ماتم بن گیا۔

۴۴۔ اہل کمال اب تھلستانوں کی تلاش میں ادھر ادھر بھٹکنے لگے جہاں نئے سر پرست میسر آسکیں۔ یہ نخلستان موجود تھے مگر برطانوی تاجروں یعنی ایسٹ انڈیا کمپنی کی سنگینوں کے سائے میں تھے۔ فورٹ ولیم کے صاحبوں کو سرپرستی کی فرصت نہ تھی، کام کے لیے فنشیوں کی ضرورت تھی اس لیے میرے نہیں میرا من سے غرض تھی لیکن بکسر میں مارے ہوئے شجاع الدولہ کے اودھ کا سارا فوجی نظم و نسق انھیں کی سنگینوں کی بدولت تھلا ہی صورت حیدر آباد کے نظام کی تھی کہ نظام ٹوٹ اور بکھر رہا تھا۔ قدیم معاشرہ پارہ پارہ اور اس کی سابق بین الاقوامی طرز کی تہذیب ریزہ ریزہ ہو رہی تھی کہ اس کو غذا فراہم کرنے والے اقتصادی اور سماجی رشتے سوکھ چکے تھے مگر اس کے عمر و حفاظتی پہرہ داری برطانوی سنگینیں کر رہی تھیں اس لیے بظاہر یورپا میں انفرٹری کا شکار نہ تھیں اور ایک مصنوعی سکون اور ایک بناوٹی خوش حالی نمایاں تھی جس کا اثر اودھ کے پورے کلچر پر اور بالخصوص ادب پر ظاہر ہوا یعنی مصنوعی آرٹ انداز سے فکری اور جذباتی طور پر کھوکھلا مگر باہر سے زرق برق، آلاستہ پیراستہ، پچکاری اور مینا کاری سے جگمگاتا ہوا :

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں

شاعری بھی کام ہے آتش مرقع ساز کا

[یہی صورت حال یعنی معاشرے کا اندرونی طور پر زوال اور اوپری طور پر

برطانوی سنگینوں کے سائے میں اس کا ظاہری اور مصنوعی استحکام ۱۸۰۳ء میں لارڈ

بیک کے دتی فتح کرنے کے بعد بھی پیش آئی جہاں برائے نام مغل بادشاہ ظفر علی

مگر نظم و نسق انگریزوں کے ہاتھ میں آگیا اور فکر و فن کسی مثبت خواب کسی نوائے

سینہ تاب اور کسی اعلیٰ آدرش سے محروم ہو کر غالب کے استثناء کے ساتھ شاہ نصیر

اور ذوق کی مرقع کاری اور زبان دانی اور مومن خاں کی کاریگریانہ مضمون آفرینی

تک محدود ہو گیا] غالب کا استثناء ان کی غیر معمولی ذہانت، غیر معمولی ماضی اور صنعتی

انقلاب کے پیدا کردہ کلکتہ کے نئے معاشرے سے رابطے کی بنیاد پر ممکن ہو سکا۔

۴۶۔ نامناسب نہ ہو گا اگر اس موقع پر اپنے مقالے غالب اور عہد غالب کے

حوالے سے یہ ذکر کردوں کہ غالب کے دور میں تین متبادل راستے، تین معاصر شعرا کے ذریعے پیش کیے جا رہے تھے۔ ایک طرف ذوق تھے جن کی زبان دانی اور صلاست رومی <sup>STATUS QUO</sup> یا جاگیر دارانہ فعل نظام کے استحکام کی خواہاں تھی کہ وہی تہذیب اس کے لیے مثالی تھی، دوسری طرف مومن ماں مومن تھے جن کی آرٹ میں <sup>MINIATURES</sup> دانی دینا کاری، حسن پرستی اور نفاست تھی مگر ان کی فکر وہابی تحریک سے متاثر ہو کر احیاء پرستی کے متبادل راستے کو پیش کر رہی تھی۔ تیسری طرف غالب تھے جو ماضی کے قدرداں ہونے کے باوجود مستقبل کے خواب دیکھتے تھے اور ان کے نزدیک مستقبل کی تہذیب ان برکتوں سے بھی عبارت تھی جو انگریزوں کے ذریعے برق و بجارت کی ایجادات اور آزادی فکر اور مساوات کے تصورات سے حاصل ہوئی تھیں اس کے لیے انھوں نے تمنا کو بیدار رکھنے کا مضمون بار بار باندھا اور یہی تمنا ہے جو آگے چل کر اقبال کے ہاں خودی کی شکل میں جلوہ گر ہوئی دوسرے یہ عرفان بھی پایا کہ پرانے دور کے فرسودہ گنبد گرداں کو آخر گریا ہے خواہ ان کے سر پر ہی کیوں دگرے اور نئے دور اور بہتر دور کو آنسہ خواہ اس کا فیض انھیں پہنچے یا نہ پہنچے۔

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہو

نہیں نگار کو اُلفت نہ ہو نگار تو ہو

بیا کہ قاعدہ آسماں بجز رانیم  
اور اس کے لیے تمنا کے سہارے رجائیت کی ایک ہلکی سی جھلک کے لیے انھیں کرپ  
الم کی ساری قیامتیں اور سارے آشوب گوارا ہیں۔

تاہا دہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر  
بجدازم آگینہ و در ہا غرا فگنم  
سرایہ فراہم کن وانگہ بعارت بر  
بر خرمن ما برتے بر مزرعے باراں شو  
صلبار سن عشق و ناگزیر اُلفت ہستی  
عبارت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

عجیب اتفاق ہے کہ آج بھی کچھ اسی قسم کے عبادل راستے ہندوستانی تہذیب کے سامنے موجود ہیں۔

۴۷۔ مصنوعی حفاظتی حصار کے ان ملاقوں کی رد خصوصیات تھیں۔ ایک یہ کہ انھیں اسلحہ تھا کہ ان کے معاشرے کی اقدار صاخ ہیں، ان کی تہذیب ترقی یافتہ ہیں اور اس کی بنیاد صحیح اقدار پر ہے مگر پھر بھی وہ نامعلوم اسباب کی بنا پر شکست سے دوچار رہے یہ وہی صورت حال ہے جو کہ بلا میں پیش آئی تھی حق پر قائم برگزیدہ اور خدا رسیدہ جماعت کو شکست کا سامنا کرنا پڑا تھا اور وہ بھی باطل کے ہاتھوں، اور جب انیس اور دسیر مٹیوں کو نئے زمیے بلکہ نئے دور کے ایسے کی شکل دے رہے تھے تو معاشرے کا یہ دیاد باسا احساس بھی ان کے تخلیقی ضمیر میں چبھا ہوا تھا اسی کا دوسرا پہلو تھا دستاؤں میں خیر و شر کی کشمکش جہاں خداوند لغتا اور اس کے جادو گردوں کا شکر اپنے سارے مادی وسائل اور جنگی ساز و سامان کے ساتھ اہل حق کے خلاف صف آرا ہوتا ہے اور اگر عمرو عیل کی عیاریاں اور امیر حمزہ کی حاصل حمایت ربانی کا اسم عظیم کام نہ آتا تو یہاں بھی باطل کا غلبہ لازم تھا۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ یہ دونوں واقعات مغربی اور وسطی ایشیا ہی کے تہذیبی پس منظر سے متعلق ہیں جہاں کی تہذیب اب عالمی سطح پر غروب ہو رہی تھی اور مغربی یورپ سے شکست سے دوچار تھی۔

۴۸۔ دوسری خصوصیت تھی فکر اور فن کی سطح پر ان علاقوں میں VERTICAL کے بجائے افقی HORIZONTAL۔ توسیع۔ پہلی بار متعلقہ علاقوں کا لوک رنگ ادب میں بھی نمایاں ہونے لگا۔ سودا جیسا شاعر مقامی لوہیوں میں مرثیے کہنے لگا، انشا اللہ خاں رانی کیسکی کی کہانی لکھنے لگے اور اس میں دوہے کہانے لگے اور آٹھ چل کر یہ رنگ ایسا چمکا کہ مس میارک اور امانت اور مداری لال کی اندر سہائیں تصنیف ہوئیں جن کے فکری اور فنی رشتے لوک کچھ اور لوک روایتوں سے بہت گہرے تھے۔

۴۹۔ اس کہانی کو یہیں چھوڑیے، اب ادھر کی سینے۔ مغربی یورپ کے کچھ کا بین الاقوامی غلبہ شروع ہوا کہ وہ نشاۃ ثانیہ اصلاح دین کی تحریکات جسے اقبال نے بدقسمتی سے شورش اصلاح دین سے تعبیر کیا تھا اور صنعتی انقلاب اور فریسی

انقلاب کی بقول حضرت تہذیب رسم عاشقی سے گزر کر انسانی تہذیب کے ایک بہتر اور بلند تر مرحلہ تھا اور انسانی تاریخ کے ارتقا کا نیا سنگ میل تھا اور ہندستان میں اس کی آمد ہوئی بھی تو کس طرح کہ ایک مائتھ میں غلامی کا زہر اور دوسرے مائتھ میں صنعتی برکتوں اور فکر و فن کی حیات آفریں نعمتوں کا امرت اور انداز کچھ ایسا کہ بقول میرامن کے پہلے درویش کے باغ کی طرح کہ لونڈی کے ساتھ دونوں باہم جکتے ہیں نہ اکیلا باغ جیسے اونٹ کے ٹکے میں بٹی جو کوئی باغ لے وہ اس کنیز کی بھی قیمت دے دے اور تماشا یہ ہے کہ باغ کا مول پانچ ہزار روپے اور باندی کا بھا پانچ لاکھ۔

۵۰۔ ٹیپو سلطان کی شکست کے بعد (اور یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ سعادت یا رخصاں ریگتن کے علاوہ کسی شاعر نے کسی ایسے مجاہد، بادشاہ یا نواب کا قصیدہ نہیں لکھا جو انگریزوں کے خلاف برابر سر آزار رہا ہو) ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج قائم کرتے وقت ایسٹ انڈیا کمپنی کے خاص صاحبوں نے کہ بقول محمد حسین آزاد پتہ پاتال سے لاتے ہیں ہندستان کی دونوں تہذیبی برتوں کو دیکھ لیا تھا۔ ایک وہ جو علاقائی رنگ میں رنگی ہوئی تھی اور ترقی یافتہ اور ترقی پذیر رویوں میں اظہار پارہی تھی اور دوسری وہ جو بین الاقوامی یا عالمی کچلے سے قریب ترقی اور انھوں نے ان دونوں برتوں سے کام لینے کی ٹھانی اور ان میں سے ایک پر تکیے میرامن اور دوسری پر تکیے لولال جی کی زبان استعمال کی۔

۵۱۔ اس کے اقتصادی اسباب واضح تھے منصب داری کے زوال اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے سیاسی اور تجارتی دائرے میں دلالی اور مستاحری کا عروج اس دور کا اہم واقعہ ہے منصب داری کی قدیم شکل سے جو مغل دور میں اقتصادی اور تہذیبی ہی نہیں تھی اور فنی طور پر بھی مرکز اور محوری کی حیثیت رکھتی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کا کوئی مفاد وابستہ نہ تھا کمپنی کی بنیاد بھی تجارتی اجارہ داری کے لیے کھیتوں اور کھلیانوں منڈی اور بازار میں انھیں اپنے مستاجر اور بجنٹ درکار تھے وہ منصب داری ہی کے نہیں، مغل حکومت اور انتظامیہ کے متوازی اپنا نظام قائم کرنا چاہتے تھے جس میں ساہوکار دلال اور کرانے کے سپاہی کو مرکزی حیثیت حاصل تھی، اس نظام



کی کچھ جھلکیاں نیل کی تجارت کے ان بیانات میں مل جائیں گی جو یکم چندر چٹرجی کے ناول "آندھ" میں یا پھر فورٹ ولیم کالج کے سربراہ جان گل کرسٹ کی داستان حیات کے ضمن میں دستیاب ہوتے ہیں۔

۵۲۔ فورٹ ولیم کالج محض اس عملی طریق کار کا دروازہ تھا جو ایسٹ انڈیا کمپنی کے تاجر اور ارباب انتظام اپنے عمال اور اپنے دلالوں اور اپنے مستاجروں کے درمیان لسانی اور تہذیبی رابطے کے طور پر کھولنا چاہتے تھے یہی خلاصہ تھا اس تاریخی گوش کا جس نے ریل ایشیاٹک سوسائٹی اور مستشرقین کی شکل اختیار کی اور یہی اصل تھی گریسن کی اس معرکہ آرا کاوش کی جو LINGUISTIC SURVEY OF INDIA کی شکل میں سامنے آئی۔

۵۳۔ اس طرح مستاجروں، دلالوں، ساہوکاروں اور کمپنی کے ایسی عمال اور ان سے معاملہ کرنے والوں کا ایک نیا طبقہ وجود میں آیا ظاہر ہے کہ اس طبقے کے افراد نے ان علاقوں ہی میں زیادہ فروغ پایا جو کمپنی کے زیر اقتدار یا زیر اثر تھے۔ ۱۸۰۰ء سے ۱۸۳۵ء تک یہ تہذیبی رنگ ڈھنگ نئے مرحلوں سے گزرتے رہے جب ایک طرف انگریزی کو تعلیم کا وسیلہ بنایا گیا اور پھر لارڈ کارنوالس کے بندوبست استمراری کے ذریعے منصب داروں کی جگہ زمین داروں اور جاگیرداروں کے ذریعے نیازی نظام وجود میں آیا اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے وفاداروں کا ایک نیا طبقہ بن گیا جو بعد کو متوسط طبقے کی بنیاد ثابت ہوا۔ اب اہل حرز نہیں مستاجر اور عمال ہم تھے اور یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ بھارتیندو پریش چندر کا تعلق بھی ساہوکاروں کے اسی خاندان سے تھا جو بنگال میں کمپنی کا حمایتی تھا۔

۵۴۔ ۱۸۵۰ء کی کشمکش دونوں تہذیبی نظاموں کے درمیان ٹکراؤ کا نتیجہ تھا ایک مغربی اور وسط ایشیا کے تہذیبی ارتباط کا نظام اور دوسرا مغربی یورپ کے نئے تہذیبی غلبے سے ارتباط کا نظام۔ تعجب کی بات نہیں کہ اس کشمکش کے بنیادی اسباب بھی دو متوسط MIDDLE AGES ہی کے تصورات تھے یعنی کارتوسوں میں گلے اور سور کی چربی کا استعمال اور پرانے جاگیرداروں، رجواڑوں اور مرہٹہ سردار اور مغل بادشاہ کے اقتدار کی بازیابی۔

جواب اس کشمکش نے پیدا کیا وہ اقتدارِ گم شدہ کا ماتم ہے یا پھر تہذیبی تبدیلیوں کا شکوہ یا پھر زمانے کی بے رحمی کا نتیجہ۔

۵۵۔ اس فیصلہ کن کشمکش نے البتہ ثابت کر دیا کہ آنے والا زمانہ مغربی

یورپ سے آنے والی تہذیب — اور تسلط — کا ہے اور اس آنے والے طوفانی تسلط کے لیے بعض اپنے پائیں ہارے کے گرد حفاظتی رکاوٹیں بکھری کر رہے ہیں بعض مقابلے کی تیاریوں میں لگ گئے اور بعض مغالہ کی فکر میں، اس طوفان کی للکار تھی: ع

پیش کر غافل اگر کوئی عمل دفتر میں ہے

اور ہندوستانی تمدن اپنے دفتر میں عمل کی تلاش کرنے لگا۔

۵۶۔ فکری اور تہذیبی للکار کا جواب دینے کے لیے الگ الگ فرقے اپنے

اپنے ماضی کو نگھالنے لگے اور اپنے کارناموں کی نئی توجہیں پیش کرنے لگے جو

عقیدے کے ہی نہیں عقل کی میزان پر پوری اتر سکیں۔ سرسید خطبات احمدیہ کے

ذریعے مذہب کے روایتی معتقدات کی نئی تعمیر و تشکیل کرنے لگے۔ معاملہ عقل اور

معقولات کی بالادستی کا تھا جس پر روشن خیالی کی اساس تھی اور جس کے وسیلے

سے انسانی سماج کے اعلیٰ تر تہذیبی مرحلے یعنی صنعتی نظام اور اس کے پیدا کردہ

اقلیت کی رسائی حاصل ہو سکتی تھی۔ نذیر احمد ہوں یا حالی، شبلی ہوں یا محسن الملک

کوئی سرسید احمد خاں کے اس معقولات پر زور دینے والے استدلال سے متفق نہ

ہو سکا البتہ اس پر راضی ہو گئے کہ مغربی تعلیم حاصل کرنی جائے اور برطانوی حکومت

نے تجارت، ملازمت اور فلاح کی جو راہ کھولی ہے اس سے فیض حاصل کیا جائے۔

نذیر احمد کو انگریز کی نوکری قبول تھی، اس کی سود خودی بھی منظور تھی مگر نئی تہذیب

ان کے نزدیک ذہن کو آزادی، فکر اور جذبہ کو نئی آگہی اور کشادگی دینے کا نام نہ

تھا صرف کوٹ پتلون اور کانٹے چھری سے کھانا کھانے کا نام تھا، وہ قدامت

سے لپٹے ہوئے جاگیر دارانہ انحطاط پذیر اور ابن الوقت دونوں کی تنقید کرتے

رہے اور اسے اصلاح معاشرت سمجھتے رہے کہ نصوح کی تصنیف کے ساتھ غماز ادا کی

جلے اور بے چون و چرا اطاعت بزرگان کو تہذیب سمجھا جائے: سید سبط حسن

نے بجا طور پر نوید فکر میں سرسید پر تنقید کی ہے کہ انھوں نے صنعتی نظام اور اس کی ماس مائنسی طریق فکر کو محض مغربیت سمجھ لیا اور مغربی طرز طعام و لباس ہی کو ترقی کی ضمانت قرار دے دیا۔

۵۷۔ انھوں نے اپنی روشن خیالی اور عقل پسندی کے باوجود مغربی تہذیب کو مغربی تمدن سمجھ لیا تھا گویا انگریزی سیکھ لی تو سبھی مسائل حل ہو جائیں گے اس لحاظ سے وہ مرزا غالب کی فکری سطح تک بھی نہ پہنچ سکے جنھوں نے سرسید کو مغربی تمدن قبول کرنے کا مشورہ دیا تھا اور صنعتی نظام کی خوبیوں کی طرف توجہ دلائی تھی مثلاً دھاتی جہاز اور آزادی فکر، انگریزوں کے طرز طعام و لباس کی شناختی نہیں کی تھی۔ (نوید فکر ص ۱۶۳)

۵۸۔ اکبر الہ آبادی اس فرق کو بھی ملحوظ نہ رکھ سکے اور مشرقیت کے جوش میں طرز فکر اور طرز طعام و لباس کی مخالفت کے ساتھ ساتھ پائپ کے پانی اور ٹائپ کے حرف پڑھنے پر بھی طنز کرتے رہے کہ دنیا نویت کا یہ بھی ایک روپ تھا اور یہ دنیا نویت طرز کہیں پڑنے اور آئین نوے ڈرنے پر قائم تھی۔

۵۹۔ شبلی نے بیچ کی راہ نکالی اور نئے علم کلام کے طرز پر مغرب سے انگریزی کی تعلیم اور چند ضروری علوم کی مبادیات کے علم کو معقولات کے نصاب میں شامل کر کے گویا اپنے منہ میں مذہب اور سائنس، جاگیردارانہ نظام اقدار اور صنعتی نظام اقدار میں سمجھوتہ کر دیا۔

۶۰۔ نئے عالمی کلچر کے سائنسی مزاج اور آزادی فکر، مساوات، سماجی انصاف کے تصورات سے ہم آہنگی کے بجائے ہندوستانی دانشوروں اور ادیبوں نے اس کلچر کو پہلے پہل عیسائیت سے اور بعد کو مغربیت سے تعبیر کر کے اس کو سیاسی فلاحی کا نشان قرار دیا اور اس کے مقابلے کے لیے ماضی کی پناہ گاہوں سے شوکت پارینہ کے خزانے ڈھونڈھ نکالنے کا منصوبہ بنایا۔ شبلی اور رنگ زیب عالم گیر کے سیاسی اعمال کی وجہ جواز تلاش کرنے لگے اور المامون، الفاروق کی تصنیف میں لگ گئے شری نے ان صلیبی جنگوں کو اپنے ناولوں کی بنیاد بنایا جن میں اسلامی مجاہدین نے عیسائی مجاہدین اور عیسائی حیناؤں پر فتح حاصل کی تھی۔

۶۱۔ رتن ناتھ سرشار نے فسانہ آزاد کے ذریعے غروب ہونے والے پلھر کی ایک ایک کرن کو یک جا کر کے پکار سک میں ڈھال دیا اور آخر میں میاں آزاد نے جنگ روم سے واپس بمبئی آنے پر معاشرے کی اصلاح اور سماجی بہبودی کا تفصیلی منصوبہ اپنی تقریر کے ذریعے ملک کے سامنے پیش کر دیا جو جی کے کردار نے قدیم معاشرے کے کمزور اور فرسودہ اقدار پر طنز کا کام دیا اور یہ تہذیبی مرقع مشرقی اور مغربی اقدار کے ایک نئے آمیزے کی عکاسی پر ختم ہوا۔

۶۲۔ شاید سب سے بھرپور اور علامتی اظہار تھا مرزا محمد ہادی رسوا کا ناول 'امراؤ جان آدا'۔ ایک طوائف کا کردار جو بکاؤ تو ہے مگر اس کے بکاؤ ہونے میں اس کا اپنا اتنا قصور نہیں جتنا حالات کا ہے جنہیں سماج کا نام بھی دیا جاسکتا ہے یہ ایک فرد سے زیادہ ایک معاشرے کی کہانی تھی جو پیرانے عالمی پلھر کی اقدار کے سہارے پروان چڑھا تھا اور اب بکاؤ تھا۔ آصف الدولہ اور واجد علی شاہ کے نکھوٹی طرح انگریزوں کے رکھیل کی حیثیت رکھتا تھا جسے دلاور خاں نے اغوا نہیں کیا تھا بلکہ عالمی پلھر کے نئے مرکز یورپ کے صنعتی نظام کے زیادہ طاقتور قوتوں نے گھر سے بے گھر کر دیا تھا وہ بھی اس طرح کہ جب امر و بھل فیض آباد اپنے آبائی مکان کے صحن میں واپس جاتی ہے تو اس کی ماں مشکل سے اسے پہچانتی ہے اور دوسرے دن اس کا سگ بھائی اس کی گردن پر چھری رکھ دیتا ہے کہ آئندہ اس طرف کا رخ نہ کرے۔

۶۳۔ رسوا اپنے دوسرے ناولوں 'شریف زادہ' اور 'ذات شریف' میں راجح معاشرت اور نئے حالات میں ملازمت و تجارت کے دور کی نئی زیر کی اور راجح ہوش مندی کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں جو ابن الوقت سے ان کے مرزا عابد حسین کو چند قدم اور آگے لے جاتی ہے اور یہ ترقی ایک ذمہ دار اور باصلاحیت اہل کار کی حیثیت سے نئی اقدار کی تشکیل کرنے والے ہیرو کی نہیں ہے۔

۶۴۔ ایسا نہیں ہے کہ ماضی کی شان و شوکت کی بازیافت اور اس عظمت پارینہ پر ایمان تازہ کرنے کی کوشش صرف اردو ادب تک محدود ہو یہ سلسلہ راجہ رام موہن رائے سے لے کر رانا ٹڈے تک اور بعد میں بگم، تنک، دیانند سرتوتی، مارونڈ، گھوش، مہاتما گاندھی، ٹیگور، اقبال، بھائی ویر سنگھ، محمد علی اور ابوالکلام آزاد کے

دور اقل تک براہِ جاری رہا ہے اپنے اپنے مذہب کی ماضی کی عقلی توجیہ بلکہ تشکیل نو کر کے اسے مغرب کی تہذیبی کارناموں کے مقابلے میں اور کبھی کبھی متبادل کے طور پر پیش کرنے کی کوشش جاری رہی۔ پریم چند کے ابتدائی ناول اور افسانے بھی اس سے خالی نہیں اور یکبست، متر و اقبال و طنیت کے نغمے گاتے ہیں تو

سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا

میں یہ تفاخر کا احساس بھی چھپا رہتا ہے کہ یونان و مصر و واسطہ ملے جہاں سے یہ تفاخر جب تک مغرب کی سیاسی غلامی کے مقابلے میں پیش کیا جاتا رہا، صحت مند قومی اتحاد اور مظلوموں کے نعرۂ اعتماد کی بنیاد رہا مگر جب اسے مغرب کے منسوب صنعتی انقلاب اور جدید دور کی اقدار کے مقابلے میں مشرقی اقدار کی دقیانوسیت کے جواز کے طور پر پیش کیا گیا تو اس سے احیا پرستی اور رجعت پسندی ہی کے نہیں ظلمت پرستی اور فرقہ واریت کے سوتے پھوٹے جن سے ابھی تک ہمارے برصغیر کی فضا مسموم ہے۔

۶۵۔ اس دوران ایک اہم تبدیلی یہ ہوئی کہ برائے منصب داروں اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے بنائے ہوئے نئے جاگیرداروں اور زمین داروں کا رخ تو مغربی اور وسطی ایشیاء سے جڑے ہوئے کلچر کی طرف رہا مگر کمپنی کے زیرِ اقتدار علاقوں میں خصوصاً بنگال اور مرہٹواڑہ میں ساہوکاروں، کمپنی کے بھگنٹوں اور دلالوں کا ایک نیا طبقہ پیدا ہو گیا اور اس نے اپنے رشتے براہِ راست منڈیوں سے اور علاقائی تہذیبوں کے منطقوں میں رہنے والے رہبانوں اور قصبوں کے لوگوں سے جوڑے۔

۶۶۔ ۱۸۷۳ء میں بھارتین و ہریش چندر نے لکھا ”ہندی نئے روپ میں ڈھلے“ اور مطلب اس کا یہ تھا کہ اب تک کھڑی بولی کے بجائے برج اور اودھی ہی میں ہندی ادب پیدا ہو رہا تھا اب دونوں زبانوں کے بجائے کھڑی بولی کو مغربی اور وسطی ایشیائی عالمی کلچر کے اثرات سے حتیٰ الوسع آزاد کر کے اسے بنگلہ اور مرہٹواڑہ کے اثرات اور نئے عالمی کلچر کے محاورے سے قریب لاکر ایک ایسے ادبی پیرائے اظہار کا وسیلہ بنایا گیا جس میں دیہات اور قصبوں کے ان عناصر کی بھلک ہو جی منور علاقائی تہذیب کی حد بندیوں میں مصور تھے۔

۶۷۔ اس طرح ایک نیا طبقہ وجود میں آگیا جس کا کاروباری رخ بھی تھا، ہندوستانی سماج تہذیبی حیثیت سے پھر دو پرتوں میں تقسیم ہو گیا۔ ایک پرانے منصب داروں، نئے زمین داروں، جاگیرداروں اور تعلقہ ظروں اور اہل حرفہ کی پرت تھی جن کا ذریعہ معاش اور تہذیبی تصور زمین اور زرعی استحصال سے وابستہ تھا ان کا ایک حصہ سرکاری اعمال، سول سروس، پولیس اور فوج کے افسروں میں بھی تھا اور اہل سیاست میں بھی کسی نہ کسی سطح پر موجود تھا۔ اس طبقے میں لازمی طور پر مسلمانوں کی اکثریت تھی جو تاریخی اسباب کی بنا پر تھی لیکن یہ طبقہ صرف مسلمانوں تک محدود نہیں تھا۔ اس کا ادبی اظہار اردو کے ذریعے ہوا۔

۶۸۔ دوسری پرت تھی ساہوکاروں، دلالوں، بکنٹوں، عمال اور ان چھوٹے موٹے کاروباریوں کی جو کمپنی کے اقتدار والے علاقوں میں فروغ پاتا تھا جو اپنا رابطہ علاقائی تہذیب کے جزیروں سے براہ راست قائم کر رہے تھے اور دیہات کی تہذیب اور منڈیوں اور قصبوں سے قریب تر تھے اور جن کا رخ زرعی رشتوں سے زیادہ کاروباری رشتوں کی طرف تھے اور جو نئے انتظامی سانچے میں خود کو ڈھال رہا تھا۔ یہ طبقہ منگلا اور مراہٹی ادبیات سے زیادہ متاثر تھا اور انہی زبانوں کی ادبیات کے طرز پر کھڑی ہوئی کو منسکرت آمیز اور علاقائی بولیوں کے اثرات سے فیض یاب ہونے کی کوشش میں تھا اس کشمکش کا واضح اظہار راجہ شیو پرشار، راجہ گلشن پرشار اور بھاقیندو ہریش چند کے سانی اور ادبی مناقشوں میں ملتا ہے اس پرت کے ادبی اظہار کی زبان کھڑی بولی ہندی، بنی اور یہی ہندی اور دھڑا کا لفظ آغاز تھا۔ کاروباری نوعیت کی وجہ سے اس میں اکثریت ہندوؤں کی تھی اور اس میں پارسی و دیگر غیر مسلم عناصر تو شامل تھے مگر مسلمان بہت کم تھے یا نہ ہونے کے برابر تھے۔

۶۹۔ اسی لیے جب اس ابھرتے ہوئے طبقے کو نئی طاقت اور نئی ذمہ داریوں کی طلب ہوئی تو انڈین نیشنل کانگریس کا وجود ہوا جس کی موافقت اس طبقے نے کی اور مخالفت سرسید احمد خاں کی سربراہی میں پہلی پرت والے طبقوں نے کی۔ جب بیسویں صدی میں عالمی سرمایہ داری کا بحران بڑھا اور نئی مڑاؤ کی مڑاؤ

کے درمیان اجارہ داری کی دوڑ شروع ہوئی۔ ہر ملک پس ماندہ ممالک میں تجارتی منڈیوں پر اپنی اجارہ داری کا خواہاں ہوا۔ سستے داموں مزدور اور غلام خریدنے کے لیے مقابلہ عام ہو گیا تو پہلی جنگ عظیم چھڑ گئی جس نے برطانوی سامراج کو اس بات کا احساس دلایا کہ اپنے رسد کے کارخانے برطانیہ عظمیٰ کے علاوہ نوآبادیات کے غلام ملکوں میں بھی قائم کرنے چاہئیں کہ جنگ کے زمانے میں رسل و رسائل کی قوتوں کے باوجود رسد کی اور بعض بنیادی جنگی ضروریات کی کمی نہ ہو چنانچہ ہندستان میں کارخانے قائم ہونے لگے، لوہے اور فولاد کے بھی اور سوئی کپڑوں کے بھی، اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندستان میں ایک ایسا طبقہ بھی ابھرنے لگا جو محدود پیمانے پر اور بعد میں مکمل طور پر سیاسی قوت کا یعنی پہلے ہوم رول کا اور پھر مکمل آزادی کا مطالبہ کرنے لگا کہ اقتصادی قوت لازمی طور پر سیاسی قوت مانگتی ہے۔

۴۔ اردو ادب میں یہ پرتیں صاف پہچانی جاسکتی ہیں۔ ایک طرف وہ آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں جو پریم چند، علی عباس حسینی، اعظم کریموی، سردشن وغیرہ کی آوازیں ہیں جو زرعی اتصال کے خلاف احتجاج کرتی ہیں اور جاگیر داری کی لغاستوں کے بجائے اس کی نعمتوں کو موضوع بناتی ہیں دوسری طرف رومانویت کی وہ نکھری ستھری آوازیں ہیں جو سجاد ہدرد، نیاز فتحپوری، حجاب امتیاز علی کی تحریروں کی زیریں نغمہ کہی جاسکتی ہیں۔ ان دونوں پرتوں سے تعلق رکھنے والے طبقوں اور کرداروں کی کہانی بڑی خوبی سے قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور افسانوں میں خصوصاً ان کی سماجی خود نوشت 'کارِ جہاں دراز ہے' میں بیان ہوئی ہے۔

۵۔ قوت کی طلب کا ایک منظر تھا اقبال کا تصور خودی، اور ان کی وہ شاعری جسے ایٹمی توانائی کا مرکز کہا گیا ہے۔ غالب کی تمنا یہاں بے پایاں حوصلہ اور عمل کی صلاحیت حاصل کرتی ہے اور غلامی میں موج کم آب رہنے کے بجائے موج تنہا بن کر کوہ و بیاباں سے گزرنا چاہتی ہے مگر چونکہ طاقت سامراجی مغرب کے ہاتھ میں تھی۔ اس لیے خودی کو گمراہ اور صلح میں تقسیم کر کے ایک کو عشق کے تابع کر دیتے ہیں اور دوسری کو بے قابو اور بے زمام چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ بے زمام خودی ہے مغرب جس کے پاس عقل ہے جنون عشق نہیں ہے یہی اقبال کے ماں ابلیس کا پیکر ہے جو جبریل

و ابلیس میں ظاہر ہوتا ہے۔ اقبال کے ہاں سائنس ابلیس ہے اور مذہب جبریل۔ سائنس عقل ہے اور مذہب عشق، سائنس مغرب ہے اور مذہب مشرق۔ اور اسی تضاد سے گزرتے ہوئے وہ اس منزل تک پہنچتے ہیں جہاں صنعتی ترقی، وہ سیاسی فلاحی دینے والے مغرب کے سرمایہ دارانہ نظام کے مترادف قرار پا کر ساری انسانی ترقی ہی باطل ٹھہرتی ہے۔

۴۲۔ اقبال کے مرد مومن کے تصور کا ماخذ تعلیمات قرآنی اور نطشے میں تلاش کرنے کے بجائے فرد کے اس نئے تصور میں تلاش کرنا چاہیے جو اس دور میں ابھر رہا تھا خود گاندھی جی فرد کی اہنس کے تہلکے کے ذریعے آزادی حاصل کرنے کا خواب دیکھتے ہیں اور دہشت پسندی کی تحریک فرد کو فکری اور سیاسی قوت کا محور قرار دیتی ہے۔

۴۳۔ دراصل اس دور کی ایک نہایت اہم خصوصیت انفرادیت کا ایک عہد ساز تصور ہے۔ یورپ میں فرد کا تصور صنعتی انقلاب کے بعد ابھرا۔ غلام ہندستان میں یہ تصور محدود پیمانے پر صنعتی ترقی اور اس صنعتی ترقی میں شرکت کی تمنا سے پیدا ہونے والے انقلابی آہنگ سے پیدا ہوا جس نے بعد میں مرد کامل اور مرد مومن کی شکل اختیار کی۔ گاندھی جی نے جب چورا چوری کی تحریک واپس لی تو اردو بندو کی دہشت پسند تحریک اور بھگت سنگھ کے انقلاب زندہ باد نے فرد کو اہمیت دی کہ ایک فرد بھی اپنی قربانی دے کر سماجی ارتقائی قوتوں کو بیدار کر سکتا ہے یہی مرد کامل ہے جو اقبال کے ہاں مرد مومن، پریم چند کے ہاں سوردا س اور ابوالکلام آزاد کے ہاں امانیت کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

۴۴۔ یہی مرد کامل ہے جو سماج کے باغی کی شکل میں ثمرت چند چٹرجی کے ناول ’دیوداس‘ میں کرا بھرتا ہے جو مٹ جاتا ہے خود کو تباہ کر لیتا ہے مگر بھوتہ نہیں کرتا۔ یہی مرد کامل ہے جو بوسین، میر کی شکل میں اختر شیرانی کا رنڈ مشرب عاشق بن کر ابھرتا ہے اور مجاز کے ہاں بعد میں بیک وقت شیرائے گلانی اور مرد انقلابی کی صورت میں پرانی اقدار کو روندنا ہوا گزرتا ہے، یہی منو کا دلویہ ٹیک سنگھ ہے جو پاگل پن کے دور میں بھی اپنی انفرادیت قائم رکھتا ہے۔



۴۵۔ پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے دوران ہی یہ راز فاش ہو چکا تھا کہ صنعتی نظام جسے مشرق میں اپنی ذہنی تساہلی کی بنا پر مغربیت سے تعبیر کر رکھا تھا بحران میں مبتلا ہے اور اقبال اس تہذیب کے خود اپنے ہاتھوں خود کشی کرنے کی بشارت بھی دے چکے تھے **DECLINE OF THE WEST** شائع ہو چکی تھی۔ ڈارون اٹھارہویں صدی کے انسانی پنڈار کو بوزن کی وراثت سے اور فرارڈ تحت الشعور اور لاشعور کی بالادستی کے تصور سے شکست دے چکے تھے اور عقل استدلال اور قوت عمل یرشک کے لیے سلیے منڈلا رہے تھے کہ انقلاب روس نے مارکس کے تصور تاریخ کی توثیق کر دی کہ صنعتی انقلاب میں مشین قصور وار نہیں اس کو منافع اور استحصالی کی خاطر چلانے والا سرمایہ دارانہ نظام مجرم ہے جس نے فرد کو اجتماع سے کاٹ کر تنہا کر دیا ہے اور سارے لطیف اور جلیل احساسات سے بیگانہ کر ڈالا ہے۔

۴۶۔ گویا عالمی کلچر کا وہ نیا مرکز جو مغربی یورپ کی صنعتی تہذیب کا پیدا کردہ تھا۔ سرمایہ داری اور اشتراکیت دونوں کی تہذیبی جدیدیت کی شکل میں ایک نئی

ثنویت سے دوچار ہوا اسی ثنویت کی آواز باز گشت تھی۔ ہندستان میں ترقی پسند تحریک جو عالمی کلچر کی رہنمائی سے اپنا رشتہ جوڑنا تو چاہتی تھی مگر مایہ دارانہ فکر سے نہیں غیر استحصالی فکر سے جو کلچر کو ایک وسیع ترین بنیاد فراہم کر سکے۔ پہلی بار یہ احساس ہوا کہ جن انسانوں کو ہم کیڑے کوڑے سمجھ کر نظر انداز کر دیا کرتے تھے دراصل انھیں کے ہاتھ میں تو تاریخی ارتقائی باگ ڈور ہے مزدوروں کے ہاتھ کے ہتھوڑے اور کسانوں کے ہاتھ کی ہنسپا سے تو تقدیر عالم ڈھالی جاتی ہے اور یہی وہ طبقے ہیں جو سماج کو اس طرح بدل سکتے ہیں کہ فرد کی تنہائی دور ہو جائے اور سماج اور معاشرے سے کٹا ہوا مغنی پھر اپنی آواز اپنی جمالیاتی ترسیل، اپنے معاشرے کی روایات اور علامتوں کی دولت اور اپنے فن کا استناد پایا جائے فراق کے لفظوں میں پورے ہندوستانی سماج میں ایک بڑا پن آنے لگا فیض کے لفظوں میں ”گویا دبستان کھل گیا“ یہ احساس ہونے لگا کہ انقلاب محض سیاسی نہیں جمالیاتی ضرورت ہے۔

۴۷۔ مگر احساس اور فکر پر رومانویت کی مہر میں انھیں شاید ہی کوئی اردو کا

ترقی پسند شاعریا ادب ایسا ہو جو جائیداد یا زمین دار طبقے سے نہ آیا ہو اور اس پہلی پرت سے تعلق نہ رکھتا ہو جس کا ذکر کیا جا چکا ہے اس لیے جائیداد یا نظام کی جذباتیت کی شدت اور آرائشی اور خطیبانہ لہجہ بھی کچھ اس ادب میں جلوہ گر ہوا اور جب کبھی اس ادب نے اپنا رشتہ رومانویت سے آگے بڑھ کر حقیقت پسندی یا پروتاری لوک روایت سے جوڑنا چاہا اس کا پیرا کردہ ادب ادبی ”وقار“ سے گر گیا۔

۷۸۔ اس دور نے یہ بھی سکھایا کہ جنہیں ہم مزدور قرار دیتے ہیں انہیں گودڑوں میں نعل چھپے ہوئے ہیں۔ پریم چند کے مادھو اور گھیسو سے زیادہ نکمٹا اور بے غیرت کون ہوگا اور سماج کے مسلمہ اقدار پر سوالیہ نشان لگانے کی ہمت ان سے زیادہ کس نے کی ہوگی۔ سعادت حسن منٹو کی نو دنیا، طوائف، حبیب کترے، دلال، پاگل، شرنائی اور قاتلوں سے آباد ہے مگر ان میں سے اکثر کے دل سونے کے ہیں اور سیرتیں کندن کی جنہیں حالات کے نظام کی بھٹی نے آلودہ کر ڈالا ہے۔ بکھر چنے کے تین غنڈے ایسے ہیں جو تاریخ ساز کہے جاسکتے ہیں اور حیات الشرائع کی آخری کوشش کے کردار جو اپنی ماں کو بھی بھیک مانگنے کے لیے داؤں پر لگانے میں بھی آپس میں جھگڑ پڑتے ہیں گویا نظام کے پیچھے کارفرما انسان کی شخصیت کے مسخ ہونے اور موثر ہو سکنے کی دل دوز داستان بیان کرتے ہیں۔

۷۹۔ اور پھر ۱۹۴۷ء آگیا جب گاندھی جی کی نیم سیاسی، نیم مذہبی راہبری میں آخر کار ہندوستان آزاد ہو گیا۔ دونوں تہذیبی پرتوں کا رد عمل بالکل واضح تھا ابھرتے ہوئے کاروباری طبقے، دلال، صنعت کار کی حمایت کانگریس کو حاصل تھی اور اس صنعت کار نے خود اپنی اقتصادی مصلحتوں کی بنا پر دیہات سے زمین داری کا خاتمہ کر کے وسیع تر منڈیاں حاصل کرنے کا عہد بھی کر رکھا تھا دوسری طرف منصب داری سے کسی نہ کسی طور سے وابستہ طبقے اور ان پر انحصار رکھنے والے اہل حرفہ کی کوشش تھی کہ کوئی گوشہ ہی سہی اس سرمایہ کارانہ صنعت گری کی یورش سے محفوظ رہے اور وہ اپنی جائیداد کو محفوظ رکھ سکیں اور یہی طبقاتی بنیاد تھی پاکستان کے مطالبے کی۔ اس طبقے میں مسلمانوں کی تعداد زیادہ تھی لہذا مذہبی اقلیت کے مفاد کا نعرہ زیادہ موثر ثابت ہوا اور آج بھی پاکستان

میں جاگیریں محفوظ ہیں اور صنعت گری INDUSTRIALISATION نہیں ہوتی ہے اردو ادب آج بھی وہاں عہدِ متوسط کی جاگیر دارانہ اقدار سے متاثر اور انیت، سرت اور با بعد الطبیعات کے تصورات سے اپنی غذا حاصل کر رہا ہے اور فرمی استبداد جو تاریخ کے فطری ارتقا کو روکنے کے لیے ارباب اقتدار کے لیے ضروری ہے صرف جاندار اور توانا احتجاجی ادب یا طنز و مزاح پیدا کر رہا ہے۔

۸۰۔ ہندستان ۱۹۴۷ء کے بعد صنعتی ترقی کی راہ پر گامزن ہوا مگر ایک ایسے دور میں جب عالمی سطح پر سرمایہ دارانہ نظام اپنی حیات بخشی اور میسافنسی کھو چکا ہے اور انحطاط کی طرف مائل ہے سرمایہ داری نے بے شک انسان کو تنہا کر دیا معاشرے سے کاٹا اور اس کا سارا تقدس چھین کر اسے محض آجر کے درجے یا مشین کے ایک پرزے کی حیثیت دے دی مگر اس کی برکتوں کی فہرست بھی مختصر نہیں کم سے کم اس نے انسانی مساوات کا درس تو دیا۔ انسان کو فکر اور عمل پر اعتماد کرنا تو سکھایا خیالی دیوتاؤں کے آگے تسلیم خم کرنے اور بے بنیاد توہمات، تعویذ گنڈو، جادو ٹوٹنے سے تو نجات دلائی تھی مگر ہندستان کی صنعتی ترقی عجیب قسم کی تھی کہ مشین تو آئی مگر اس کے چلانے والوں کے ذہن میں تبدیلی نہیں آئی گویا سرمایہ داری نظام صرف مادی آسودگی کا نام تھا ذہنی تبدیلی اور آزادی فکر کا نام نہ تھا یہ ہندستان کے ارباب دانش اور ارباب اختیار بقول ایک مردِ نادان کے ”ایٹم بم میں چرخے“ کا پیوند لگانے کی فکر میں لگے رہے آج بھی یہ کوشش جاری ہے۔

۸۱۔ اس کا نتیجہ ہے ترقی کی ناہمواری اور محرومیوں کا ارتکاز جو سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے صنعتی ترقی کے لازم سرمایہ دارانہ مرکزیت اور ناگزیر بزدل حدت یا STEAMROLLING کی صوابت میں جب بھی پورے ملک کو ایک منڈی، ایک اجارہ، ایک تہذیبی منطق، ایک سانی اکائی اور ایک تجارتی اجارہ بنانے کی کوشش، قومی یک جہتی کے مقدس نام پر کی جاتی ہے۔ مذہبی اقلیتوں اور علاقائی منطقوں سے ٹکراؤ ہوتا ہے اور رد عمل ہر طرح کی اجارہ پرستی اور فرقہ واریت یا علاقہ پرستی کی شکل میں یا سانی مناقشوں کی شکل میں ظاہر ہونے لگتا ہے۔

۸۲۔ اردو ادب کے لیے یہ صورت حال بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اول اس

یہ کہ اردو اس تعصب اور منافرت کا شکار ہے یہ الزام بھی لگایا جاتا ہے کہ اردو علیحدگی پسندی کا نشان ہے اور جو یہ الزام لگاتے ہیں وہ نہیں جانتے کہ اتحاد جبر کا نہیں خوش دلی کا سو رہا ہے دوسرے اس لیے کہ پچھلے چالیس سال سے اردو ادب کا بیسٹس ترجمہ ۱۹۴۷ء کے حادثہ تقسیم اور فرقہ وارانہ فسادات کے لامتناہی سلسلے پر لگا ہوا ہے اور قوم اور تہذیب کی تشکیل نو کے عمل سے بڑی حد تک بے تعلق ہے یا کم سے کم اس میں شریک نہیں ہے تیسرے اس وجہ سے بھی کہ اردو ادب فکر و بیان دونوں سطحوں پر پہلی پرت کے جائیزا زرومانوی اظہار سے قدم آگے بڑھا کر جدید ادبی پیرایہ اختیار نہیں کر سکا ہے استثنا ہیں مگر اس تاثر کو استناد بخشنے والے استثنا۔

۸۳۔ شاعری ہی کو بیچے۔ جوش ملیح آبادی سے لے کر ن۔ م۔ راشد اور اختر الایمان تک غزل کے ساتھ ساتھ سہی نظم کا رواج ہوا تھا اور نظم نے جہاں تغزل والے لہجے کی بیساکھیوں سے نجات حاصل کر لی تھی یا نجات پانے کی کوشش کی تھی وہاں قافیے اور ردیف اور ارکان کی مساوی تقسیم کو رد کر کے احساس اور خیال یا مرکزی تاثر پر کھڑا ہونے کی سعی بھی کی تھی نظم محض تکرار مضامین نہیں رہ گئی تھی بلکہ وہ کسی مرکزی خیال، تصور یا احساس کے مرحلہ مرحلہ اور منزل بہ منزل ارتقا اور تشکیل و ترسیل سے عبارت تھی مگر پچھلے پچیس تیس سال میں غزل کی یورش ہوئی ہے اس نے اچھے اچھے نظم نگاروں کو غزل گو بنا کر رکھ دیا ایک وجہ یہ بھی تھی کہ غزل اپنے رموز و علائم کے ذریعے اس مطلوبیت کی داستان علامت اور رمز کی زبانی بہتر طور پر بنا سکتی ہے جو اردو ادب کی مقدرنہی ہوئی تھی اور غزل نظم کے برخلاف نہ ربط خیال کا دیر تک مطالعہ کرتی ہے اور نہ فکر کی استقلال اور صلاحیت کا پھر غزل پر عہد متوسط کے تمدن کی اس پہلی پرت کی مہر زیادہ گہری ہے جس کا تعلق وسط اور مغربی ایشیا والے بین الاقوامی کچرے سے بھی تھا اور بغیر ادبی کی رومانویت سے بھی۔

۸۴۔ نشر کا عروج بھی عام طور پر صنعتی اور مشینی کچرے سے جڑا ہوا ہے۔ یورپ میں جب صنعتی انقلاب آیا اور مشینوں نے معاشرے کو نئے ڈسپلن میں ڈھالنا شروع کیا۔

نثر کا برملا، استدلالی اور قطعیت والا اسلوب وجود میں آیا ہے۔ اردو میں اب بھی معیاری، نثری اسلوب کے وجود کو کلیم الدین احمد کے الفاظ میں فرضی قرار دیا جاسکتا ہے یا قاضی عبدالودود کی اصطلاح میں اشتر و سوزن والا معاملہ کہا جاسکتا ہے۔ قاضی عبدالودود اکثر اعتراض کرتے تھے کہ اردو نثر کے اعلیٰ ترین نمونے محض شاعرانہ ہیں۔

۸۵۔ ہماری نثر کے اعلیٰ ترین نمونوں میں محمد حسین آزاد کی اسلوب کا ذکر کرتے گا مگر آزاد کا اسلوب اس قدر شاعرانہ ہے کہ شاعری اور شاعرانہ جذباتیت الگ کر دیجئے تو کچھ باقی نہ رہے گا، پھر نام آئے گا ابوالطام آزاد کے ”الہلال“ اور ”البلارغ“ کا یا پھر ”غبارِ خاطر“ کا مگر ان تحریروں کی جان بھی شاعرانہ نثر ہی ہے قطعیت اور برملا کوئی اس حقیقت پسندی کے بغیر ممکن نہیں جو صنعتی نظام کی دین ہے شاید استثنا ہیں تو جامعہ ملیہ اسکول کے بعض نثر نگار: ذاکر صاحب، عابد صاحب اور مجیب صاحب۔

۸۶۔ احتجاجی ادب کو بھیجیے اور دوسری زبانوں کے ادب سے اردو کے معاصر ادب کا موازنہ کیجیے تو ایک بات ضرور واضح ہوگی۔ اردو ادب میں عدم شرکت کا احساس اور یہ عدم شرکت ہمارے ادب کو بنگلہ کے بھوکی پیڑھی والے ادب یا مراٹھی کی دلت شاعری یا تلگو کی دگبر شاعری یا پنجابی ادب کے نکسلی بچے سے دور کیے ہوئے ہے اور تو اور ہم تو ابھی ریمن کے میلا آنچل سے بھی فاصلہ قائم رکھے ہوئے ہیں شاید ہمارے علامتی اور تجریدی نقابوں کی بھی اسی لیے ہمیں زیادہ ضرورت ہے۔

۸۷۔ اس سلسلے کی آخری بات یہ ہے کہ اردو ادب کو گزرے ہوئے کل کا کتابی ادب بننا ہے جو لائبریری کے سب سے اونچے طاق پر سجایا جائے اور صرف نصابوں اور لائبریریوں میں زندہ رہے یا اسے آج کی زبان ہو کر جو کھستوں اور کھلیانوں میں، بزم اور رزم میں، تاریخ بنانے والے عمل میں شریک ہو کر دنیا سنورنا اور نکھرنا ہے ہر لفظ جو آپ بولتے یا لکھتے ہیں محض بنیادی طور پر آپ کی تہذیبی یادداشت ہی نہیں ہے بلکہ تہذیبی بازیافت بھی ہے جس کی تلاش خراش میں پورے معاشرے نے صدیوں تک حصہ لیا ہے اور اس کے پیچھے پڑے

سماج کے اجتماعی اور انفرادی تجربوں کا پھول شامل ہے اور جب آپ یا آپ کا معاشرہ اسے برتا ہے تو گویا اس کے ذریعے اپنی تہذیبی شناخت فراہم کرتا ہے، تہذیبی تاریخ کو دوبارہ زندہ کرتا ہے اور اس بیٹے ہوئے تجربوں کے اشاریے کو معاشرے میں ڈھال کر اسے نئی معنویت بخشتا ہے اس طرح لفظ کا استعمال متعلقہ تہذیب کے متعلقہ منطقوں میں شرکت اور اس کی تجدید کی نشانی ہے۔

۸۸۔ اس نقطہ نظر سے غور کیجیے کہ اردو کی ادبی تخلیقات اور اسلوبیاتی عوارے پر دور وسطی کے واضح نشانات آج بھی ملیں گے۔ ہماری نثر و نظم دونوں پر یہ اثرات غالب ہیں جو صاف طور پر ہمارے ادب کی عہدوار اور طبقہ وارانہ وفاداریوں کی جھلکی کھاتے ہیں۔

۸۹۔ آج کی اردو زبان اور ادب کے سائنسے بڑی جہم تہذیب کی ان چاروں پرتوں کی یک جانی کی ہے۔ ایک پرت اس تہذیب کی ہے جو علاقائی بلویوں کے ادب میں ظاہر ہوئی اور جس کے اعلیٰ نمونے چندر بر دائی، کبیر، جاسسی، تلسی داس میرا بانی، گمر و ناک اور نام دیو کے ہاں نمایاں ہوئے۔ دوسری پرت اس مسدنی مرکزیت کی تہذیبی زبان اور ادب کی، جس کا رشتہ اس دور کے عالمی کچھ سے یعنی وسطی اور مغربی ایشیائے جزا ہوا تھا۔ پھر تیسری پرت اس نئے عالمی کچھ کے تہذیبی رشتوں سے پیدا ہوئی جو مغربی یورپ جو صنعتی انقلاب اور سرمایہ داری یا اشتراکی نظام سے ابھرا اور چوتھی پرت ہندستان کی اس نئی قومی شناخت سے جنم لے رہی ہے جو علم میں چرخے کا بیوند لگانے اور مشرق و مغرب کے ایک نئے سنگم یا جاگیر داری اور سرمایہ داری کے میل سے ایک نیا آمیزہ تیار کرنے کی فکر میں ہے۔

۹۰۔ زبان اور ادب ملتوں اور نسلوں کی شناخت فراہم کرتے ہیں۔ آج کے اردو ادب کو اگر جدید عہد کے سائنسی مزاج کا لب و لہجہ ملے، تعقل اور تنقید کی کا وقار ملے، گونا گوں تجربوں کی شرکت کا رنگ و آہنگ ملے، زمین کی خوشبو اور لوک کچھ کا رنگ اور عالمی کچھ کی پرواز میسر آئے بھی وہ صحیح معنوں میں آج کا ادب ہو سکے گا اور اس کے الفاظ اور ترکیب، ادبی اسالیب اور طرز بیان پر سے وہ مصنوعی تہیں اتر سکیں گی جو محض چند گز سے ہوئے ادوار کی خوشگوار یادوں کی نشانی ہیں یا پھر

خصوص طبعوں سے وابستگی کا ثبوت۔ یہ اردو ادب سے محض آج کے مزاج اور آج کے دور سے ہم آہنگ ہونے کا مطالبہ ہو گا جس کے بغیر خطرہ ہے کہ ہم زمانے کے ہمرکاب نہ رہ سکیں اور ماضی کی یاد بن کر رہ جائیں۔

۹۱۔ ہماری نظروں کے سامنے ایک معاصر زبان ہندی کو کچھ مصلحت کچھ جبر اور کچھ مجبوری سے قدیم بنایا جا رہا ہے جیتی جاگتی روزمرہ بولی جانے والی زبان ہندی آکاش دانی اور دور درشن اور سرکاری دفتر شاہی کے ذریعے MIDDLE AGES عہد وسطیٰ کی زبان بنتی جا رہی ہے اس طرح کہ اس کی پہچان اب جدید کے بجائے قدیم تہذیبی غلامی سے کی جانے لگی ہے وہ MEDIUM خیمالات کو ادا کرنے والی جدید زبان کے بجائے پختے گمانے کی طرح کلامیکل ہوتی جا رہی ہے کیونکہ گاؤں کے پردھانوں کا نیا متحول طبقہ ہندوستانی تہذیب کے ایک موڑ کو نظر انداز کر کے ایک ہی جست میں اقتدار پر قبضہ یا اس سے رابطہ چاہتا ہے۔

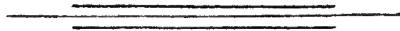
۹۲۔ اردو کے ساتھ پاکستان میں بھی کچھ اسی قسم کا برتاؤ ہو رہا ہے کہ پاکستان اپنی لسانی اور تہذیبی پہچان ایران، عرب اور ترکی کے ساتھ کرنا چاہتا ہے اور اسی لیے عبدالعزیز خاں اور افتخار جالب کی زبان اور انتظار حسین اور اشفاق حسین کے ڈرامے اور جمیلہ ہاشمی کا دشت سوس وجود میں آ رہے ہیں۔

۹۳۔ مگر ہندوستان میں کم سے کم اردو کے سامنے یہ رکاوٹیں نہیں ہیں۔ عرصہ حیات اس پر تنگ سہمی مگر روزمرہ بول چال کا مہربان ہاتھ ضرور اس کے سر پر ہے پھر ہم اسی میٹھی رسیلی، سلیس، آسان اور روزانہ کی بول چال کی زبان سے کیوں محروم ہوں جس کی پرورش ایک نہیں کئی تہذیبوں نے صدیوں تک کی ہے اردو کو وسیع تر تہذیبی شناخت کی ایسی جدید زبان بنانے کی آخری کوشش سرسید احمد خاں کے زمانے میں ہوئی تھی ایسی زبان بنانے کی کوشش جو فکر کی پہنائیوں کو سمیٹ سکے اور جدید دور کے مضامین اور مباحث کو ادا کر سکے اور جسے مزاج اور وسیع تر آگاہیوں کے وسیلے کی زبان کہا جاسکے۔ ہمارے سامنے وقت کا ایک اہم سوال یہ ہے کہ ہم اس میٹھی، رسیلی، سادہ اور وسیع تر آگاہیوں والی زبان کو نیا روپ رنگ دیں گے یا اسے ماضی کی یادگاروں میں اور عہد وسطیٰ کے آثار الصنادید

میں تم کر دیں گے۔ وہ مٹھاس، رسیلا پن، سلیس اور سادہ لفظوں کی رنگینی اور پُرکاری، نئی آگاہیوں کی تہہ ڈاری واپی جدید مضامین اور مسائل سے مربوط زبان آخر کہاں گئی جس کی جھلکیاں سرسید کے مضمون ”گزر اہوا زمانہ میں نظر آتی ہیں:

”برس کی آخر رات کو ایک بڈھا اپنے اندھے گھر میں اکسلا بیٹھا ہے، رات بھی ڈراؤنی اور اندھیری ہے، گھٹا چارہ ہی ہے، بجلی تڑپ تڑپ کر کڑکتی ہے، آندھی بڑے روز سے چلتی ہے، دل کانپتا ہے اور دم گھبراتا ہے۔ بڈھا نہایت غم گین ہے مگر اس کا غم نہ اندھے گھر پر ہے نہ کیلے پن پر اور نہ اندھیری رات اور بجلی کی کڑک اور آندھی کی گونج (گرج) پر اور نہ برس کی آخر رات پر۔ وہ اپنے پچھلے زمانے کو یاد کرتا ہے اور جتنا زیادہ یاد آتا ہے اتنا ہی غم بڑھتا ہے، ہاتھوں سے ڈھکے ہوئے منہ پر آنکھوں سے آنسو بھی بہہ چلے جاتے ہیں:

ہمارا حال بھی اس بوڑھے کا سا ہے مگر برس کی آخر رات کے اندھے، بجلی کی کڑک، آندھی کے زور کا اگر کچھ توڑ ہے تو تاریخ کا دھارا موڑنے والی صفوں میں شرکت ہی ہے کہ یہی حوصلہ اور شرکت کا احساس برس کی آخر رات کو نئے سال کے سویرے میں تبدیل کر سکتا ہے۔





ادبی سماجیات، ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش ہے۔ ادبی سماجیات اور ادب کا مطالعہ سماج کے وسیلہٴ اظہار کے طور پر ہی نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینے میں عصری مسائل، اقدار و حیات، بدلتے ہوئے ذوقِ سلیم اور ان کے حرکات کو پرکھنا اور پہچاننا بھی چاہتی ہے۔ اندازِ بیان اور تکنیک کے بدلتے ہوئے تصورات بھی اسی دائرے میں آتے ہیں۔

لیکن اس سے آگے بڑھ کر وہ تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کو بھی زیرِ مطالعہ لاتی ہے، وہ شاعروں اور ادیبوں کے پیشے، ان کے طبقے، ان کے دیہی اور شہری رشتے اور ان کی زندگی کے رنگ و دھنگ ہی کو نہیں بلکہ عوام کے ذہنوں میں ان کی تصویر کو بھی زیرِ بحث لاتی ہے اور ان سے دور رس نتیجے نکالتی ہے جو ادب اور سماج دونوں کے مطالعے کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادبی سرپرستی کا مسئلہ ہے۔ ہر دور میں ادب کی سرپرستی مختلف طبقوں کے سپرد رہی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سرپرستی کے نتیجے تخلیقی ادب کے طرز و روش، تکنیک اور اندازِ بیان پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک زمانے میں دیہی سماج میں چوپال لوگ گیتوں اور عوامی فن پاڑوں کی سرپرستی کا مرکز تھی، پھر دیوان خانے اور درباروں کی 'رستی' دور آیا، پھر صنعتی دور میں عوامی ذرائع ترسیل کا دور دورہ ہوا، اخبارات اور رسائل، ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن کے ذریعے سرپرستی کی جانے لگی اور طباعت و اشاعتِ کتب کے کاروبار میں بارہ دारوں کا سکہ چلنے لگا اور ان سبھی ذرائع اور وسایل نے ادب کے رنگ و آہنگ، نفسِ مضمون، ہئیت اور تکنیک سبھی کو متاثر کیا۔

ادبی سماجیات کا چوتھا اہم پہلو ادب کے سماجی اثر پذیریری کے عمل کو پہچاننا ہے۔ ادبی سماجیات صرف اسی سے غرض نہیں رکھتی کہ کس قسم کی کتابیں اور سلسلے زیادہ یا کم پکڑتے ہیں اور کس حد تک مقبول ہیں اور کیوں؟ اس کا موضوع یہ بھی ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کو کس حد تک اور کس طرح متاثر کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ ادبی سماجیات کے طریق کار سے تنقید کے مختلف دستاویز کو اختلاف ہے اور یہ بات اکثر دہرائی جاتی ہے کہ ادبی سماجیات دراصل ادبی تنقید کا نہیں سماجیات ہی کا ایک جزو ہے اور ادبی تفہیم اور فن کے رموز و نکات سمجھنے میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ اکثر اس قسم کی دیدہ ریزی سے غیر متعلق مسائل سامنے آ جاتے ہیں جو ادبی تفہیم کو دھندلا دیتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبی تنقید کا کوئی رد یہ بھی مکمل اور جامع نہیں کہا جاسکتا اور کسی فن پارے کی قدر و قیمت کی مختلف جہات کو سمیٹنے کے سلسلے میں ادبی سماجیات کا بھی ایک اہم منصب ہے اور اسے نظر انداز کرنا ادب کی تفہیم اور اس کی سماجی معنویت کے ایک دلچسپ اور بصیرت آموز پہلو سے محرومی کے مترادف ہے۔ رچرڈ ہوگرٹ نے لکھا تھا کہ ”مکمل ادبی گواہ کے بغیر سماج کا طالب علم سماج کی تکمیل سے بے بھرہ جائے گا“

“WITHOUT THE FULL LITERARY WITNESS, THE

STUDENT OF SOCIETY WILL BE BLIND TO THE FULLNESS  
OF THE SOCIETY“.

یہی حال ادب کے طالب علم کا بھی ہے۔ ادبی سماجیات کے علم کے بغیر ادب کی تکمیل کا احساس و ادراک ممکن نہیں یا کم سے کم اس کے ایک اہم پہلو سے محرومی لازم ہوگی۔

ماہرین سماجیات نے ۱۹ ویں صدی میں کوٹے اور پیٹنسر کی بنیادی میں سماج

۱ Literature and Society in 'A Guide to the  
Social Sciences' ed by N. Makenzie, London:

Wiedenfield and Nicholson-1966.

کے مطالعے میں ادب سے کام لینے کی روایت کی بنیاد ڈالی تھی۔ ۲۰ ویں صدی میں ڈرک ہیم اور دیگر نے سماج کے مطالعے میں جہاں نئی جہتوں کا اضافہ کیا وہاں ادب کے مطالعے کو بھی نئی اہمیت دی۔ عام طور پر ادب کے سماجی مطالعے کے سلسلے میں دو رویے اپنائے گئے۔

پہلا رویہ ادب کو سماج کے کسی مخصوص دور کا آئینہ قرار دے کر اس سے اس دور کے بارے میں تہذیبی اور اقداری شہادتیں حاصل کرنے کا تھاجس کی ابتداء یوٹی ڈیونالڈی (۱۸۴۰ء تا ۱۸۸۴ء) سے ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کی تہذیبی دستاویز بھی ہوتا ہے اور عوام کے اور خاص طور پر بڑھے لکھے طبقوں کے جذبات و احساسات کی عکاسی کرتا ہے لیکن اس سے سماجی نتیجے نکالنا خاصا بیچیدار عمل ہے اور اکثر گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے۔ اس کے لیے دو باتیں خاص طور پر ضروری ہیں، اول تو کسی دور کے ادب کے ادبی پیرائے بیان، ادبی روایت فیشن اور فارمولے سے الگ کر کے اس کے اس حصے تک رسائی جو واقعہ حقیقی ہو اور صحیح، دونوں میں اپنے دور کی عکاسی کرتا ہو اور اس حصے اور اس کی اصل معنویت تک اس کے ادبی پیرائے اظہار اور مخصوص طرزِ ادا کے باوجود پہنچا جائے۔ دوسرے اس دور کے جذبات و احساسات تہذیبی اقدار اور تصورات کا علم ہمیں کسی اور ذریعے سے بھی حاصل ہو چکا ہو۔ گویا ادب کے ذریعے حاصل ہونے والے شواہد تہذیب عصر کے بارے میں توثیق تو کر سکتے ہیں مگر صرف تنہا شہادت فراہم کرنے کے لیے کافی نہیں ہو سکتے۔

اس کے علاوہ ایک بڑا خطرہ یہ بھی ہے کہ ادبی فن پارہ فنی حیثیت سے جتنا گھٹیا اور پست ہوگا اتنا ہی سماجی عکاسی کے اعتبار سے غالباً زیادہ بیاں نہ ہونے کی وجہ سے زیادہ کارآمد ہوگا۔ غالب کے دیوان کے مقابلے میں ۱۸۵۷ء کی دہلی کا حال اس دور کے اخبارات سے کہیں بہتر طور پر معلوم ہو سکتا ہے اس لحاظ سے فن پارے کی جمالیاتی کیفیت ادبی سماجیات کے اعتبار سے اس کے استناد کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے اس کے علاوہ ادب میں چونکہ تشریح کی گنجائش بہت زیادہ ہے اس لیے اس سے نکلے ہوئے نتائج گمراہ کن حد تک اضافی اور داخل ہو سکتے ہیں۔ ان خطرات کے پیش نظر ادبی سماجیات کے ایک دوسرے دبستان نے ادب

کو کسی دور کے سماج کی ہو ہو تصویر سمجھنے کے بجائے اس پر زور دیا کہ ادب کسی دور کے جذبات و احساسات کے سانچے کی نشان دہی کرتا ہے اور اسے بیان و واقعات سمجھنے کے بجائے کسی دور کی امیدوں، ایمانوں، اندیشوں، خواہشوں اور خواہشوں سے عبارت ایک ایسا تانا بانا سمجھنا چاہیے جو بعض روٹیوں اور اقدار میں محسوس ہو گیا ہے اس لحاظ سے وہ ایک ایسا پیچیدہ مرکب ہے جسے ابھی ادبی سماجیات کو اپنے طور پر اپنی زبان میں منتقل کرنا ہے اور اپنے طور پر تجربے کے بعد سمجھنا ہے بقول لوون تھال LOWENTHAL ”ناولوں کے کرداروں کی اندرونی زندگی کی سماجی معنویت سماجی تبدیلی کے مسائل سے جڑی ہوتی ہے۔“ اور اس رشتے کو ادبی سماجیات ہی کے ذریعے پہچانا جاسکتا ہے جیسے جیسے ادبی سماجیات کا علم ماہروں کے دائروں میں تقسیم ہوتا گیا اور SPECIALISATION عام ہوا، ادب کے مختلف اسالیب اور ان کے مضامین، مباحث اور اقدار کی چھان پھٹک اسی نقطہ نظر سے کی جانے لگی۔

ادبی سماجیات کا دوسرا دستاں وہ تھا جس نے ادب کا جمالیاتی فن پائے کے بجائے مالی تجارت کی حیثیت سے مطالعہ کیا۔ ان کے نزدیک اہم مسئلہ یہ تھا کہ کسی دور میں ادب کی سرپرستی کن طبقوں کے ہاتھ میں رہی ہے اور کیوں؟ ادب کی اشاعت کا صرف کتنا ہے اور اس پر کس طبقے کا قبضہ ہے یا اس کی نوعیت کیا ہے؟ ذرائع ترسیل عامہ کا اس میں کتنا حصہ ہے؟ اس سلسلے میں مشہور انیسویں ادبی سماجیات کے ماہر رابرٹ اسکارپٹ ROBERT ESCARPIT نے نمایاں کارنامے انجام دیئے۔

اس ضمن میں ادیب اور اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے ذریعے اس کے قاری تک اس کے نتیجے تک پہنچنے کے مسائل بھی سامنے آئے اور بیگانگی کا سوال بھی اٹھا۔ ادیب، صنعتی دور میں اپنے فن پارے سے بڑی حد تک گٹ کر رہ گیا ہے اور غیر متعلق اور بیگانہ ہو گیا ہے، اس کی تخلیق صنعتی دور کے ذرائع ترسیل عامہ میں یکسر اس کی ذات کا اظہار نہیں رہ جاتی بلکہ اس کی ذات سے آزاد ہو جاتی ہیں۔ اس کی سب سے واضح مثال فلم کے لیے گانا لکھنے والے شاعر کی تخلیق ہے۔ یہ گانا شاعر

اثر اپنی ذات کے اظہار یا اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے نہیں بلکہ دی ہوئی صورت حال پر پروڈیوسر یا ڈائریکٹر کی فرمائش کے مطابق لکھتا ہے جس کی دھن اکثر میوزک ڈائریکٹر پہلے ہی فراہم کر دیتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر جب اپنا گیت مکمل کر کے لائے تو میوزک ڈائریکٹر یا صلاح کاروں کے مشورے سے گیت کے بولوں میں تبدیلی کر دی جائے یا ایک دو مصرعوں یا لفظوں کا اضافہ کر دیا جائے جب یہ گیت پرمردہ سمیں پیش ہوگا تو شاعر کا گیت کوئی اداکار یا اداکارہ کسی دوسری گلو کا مغینہ کی آواز میں میوزک ڈائریکٹر کی دھن پر گایا ہوگا یا گائے گی اور اس کا گیت اب صرف اس کا اپنا نہیں ہوگا اس میں بہت سے دوسرے فن کار بھی شامل اور شریک ہوں گے اور شاعری شخصیت اس منزل تک پہنچتے پہنچتے گیت سے تقریباً بیگانہ ALIENATE ہو چکی ہوگی گویا گیت اب اس کے لیے ذریعہ اظہار نہیں مال تجارت بن چکا ہوگا۔

ظاہر ہے یہ سوال محض ادبی سرپرستی کا نہیں ہے بلکہ پورے تخلیقی عمل کو متاثر کرنے کا ہے اور اس کی جڑیں ادبی تنقید کے بنیادی مباحث تک پھیلی ہوئی ہیں۔ اس نظریے کی بنا پر مآن ہیمن MANHIEM نے ادیبوں کو ایک گھومنے پھرنے والی ایسی دانش ورانہ مخلوق قرار دیا تھا جو اپنی جڑوں سے کٹ چکی ہے اور جس کی ادبی تخلیق اب مال تجارت بن چکی ہے۔ اس کے برخلاف لیوسی ان گولڈمان LUCIEN GOLDMAN نے یہ دلیل پیش کی ہے کہ یہ صورت حال صرف ادنی درجے کے ادیبوں کو پیش آتی ہے جب کہ اعلیٰ درجے کی بھی بازار کے لیے نہیں لکھتا اور اس طرح وہ ناشر، مصنف، قاری کے جبر سے نکل جاتا ہے اور اپنی تخلیقات کو مال تجارت نہیں بننے دیتا۔

اسی کے ساتھ ساتھ ادبی سماجیات اس کا بھی مطالعہ کرتی ہے کہ ایک مخصوص معاشرے پر کسی ادبی فن پارے کا کس طرح رد عمل ہوتا ہے۔ رستاو سکی کے ناولوں کو کس طرح نازیوں نے جرمنی میں اپنے عقل دشمن اور دانش دشمن تصورات کی حمایت میں استعمال کیا اس کا تجزیہ لوون تھاں LOWENTHAL نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔

اس کے پہلو پر پہلو خود مصنفین کا مطالعہ ادبی سماجیات کے لیے دل چسپی کا موضوع رہا ہے۔ بڑے فن کار کے فن پارے بقول لوؤن تھاں "حقیقت سے زیادہ حقیقت" ہوتے ہیں، اور بقول رچرڈ ہوگرٹ "عظیم ادب انسانی تجربات کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے کیونکہ اس میں محض انفرادی صورتوں کے آگے بڑھ کر سطحی تفصیلات کے نیچے کار فرما دیرپا تحریکوں کو دیکھ لینے کی بصیرت ہوتی ہے" اور عظیم ادب اسی لیے اس گہری بصیرت کی بنا پر اپنے دور کے بعوی زندگی زندہ رہتا ہے کیونکہ وہ ان بنیادی اقدار اور علائم کو گرفت میں لے لیتا ہے جو کسی دور کے مختلف گروہوں اور طبقوں کے درمیان مشترک رشتے قائم کرتے ہیں۔ عبدعزیز کے انسان کو سمجھنے کے لیے عوامی کلمہ کے اہمی شواہد سے کام لیا جاتا ہے :

۱

یوں تو ادب کے مطالعے کی روایت افلاطون سے شروع ہوتی ہے جس نے حقیقت اور فنون لطیفہ کے رشتے پر غور کر کے فن کو نقل کی نقل قرار دیا تھا اور دوسری طرف سماج پر فن کے مضراثرات کے پیش نظر فن کاروں کو اپنے مثالی معاشرے سے نکال باہر کر دیا تھا لیکن سائنس کے عروج کے بعد ادب کا رشتہ سماج سے اور گہرا ہو گیا اور ریکوشش کی جانے لگی کہ جس طرح سائنسی طریق کار بادی حقیقت کے مختلف اجزاء کو معروضی طور پر جانچنے اور پرکھنے میں کامیابی حاصل کر چکا ہے اسی طرح ادب کی پرکھ میں بھی دو ٹوک اور قطعی فیصلوں تک پہنچے۔ اثباتیت <sup>POSITIVISM</sup> اسی کوشش کا نتیجہ تھا اور ادب کو سائنسی اور معروضی معیاروں پر پرکھنے کی کوشش مختلف نوعیتوں سے جاری رہی۔ دیکھو ۱۹۲۵ء میں "نئی سائنس" میں اس کی کوشش کی۔ ہرڈ نے (۱۹۴۳ء تا ۱۹۸۰ء) اپنی تصانیف میں تخیل اور کھیل کے نظریے کے ذریعے ادب کے تقریبی عنصر کو سماجی تربیت اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے ہم آہنگ کرنا چاہا۔ مادام دی اسٹیل (۱۹۶۶ء تا ۱۹۸۱ء) نے ادب کو قومی مزاج کا عکس قرار دیا اور اس پر آب و ہوا اور رہن سہن کے جغرافیائی اور تہذیبی اثرات تلاش کرنے کی کوشش کی، اس نے اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ ناول صرف ان

معاشرہ میں فروغ پاتے ہیں جہاں عورت کا مرتبہ بلند ہے متوسط طبقے کا عروج، آزادی اور نیکی کی ان اقدار کا فاضل ہے جو فن کی لازمی شرائط ہیں، اس نے کہا:

”مبارک ہے وہ ملک جہاں ادب اور اس ہوں، تاجر مطمئن

ہوں، دولت مند اور فخریہ ہوں اور عوام آسودہ حال“

اس قسم کی کوششوں سے قطع نظر تین (۱۸۲۸ء تا ۱۸۹۳ء) نے پہلی بار تہذیب اور تاریخ کے پس منظر میں تنقید کی ابتداء کی اور ادبی تنقید کے تاریخی دستاں کی بنیاد ڈالی اور اس اعتبار سے تین کو ادبی سماجیات کا بانی قرار دیا جاسکتا ہے۔ تین کی کوشش یہ تھی کہ ادب کا معروضی سائنس ٹی فک عناصر کی مدد سے مطالعہ کیا جائے جن میں اختلاف رائے کی گنجائش نہ ہو اور جس کو جانچا اور پرکھا جاسکے اس کے لیے اس نے نسل، لہجہ اور ماحول کا فارمولہ وضع کیا اس کے نزدیک ہر دور کا ادب اپنے نسلی مزاج کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اپنے دور کی عام فضا اور معاصر واقعات افکار و اقدار سے عبارت ہوتا ہے اور اپنے تخلیق کاری و واردات ذہنی اور قلبی کا عکس پیش کرتا ہے گویا اگر کوئی ادبی نقاد کسی ادب کے نسلی مزاج کے عناصر کا پتا لگائے، اس کے دور کی عام فضا کے عناصر کو پہچان لے اور فن کاری شخصیت اور اس کے ذاتی کوائف و واردات کی نشان دہی کرے تو وہ ادب پارے کے تجزیے پر قادر ہو سکتا ہے لیکن اس قسم کے تنقیدی رویے میں ماحول اور خارجی عوامل کو تخلیقی عمل میں بنیادی اہمیت دے دی گئی ہے اور تخلیقی عمل کی توجہ اور اس کے نجی پہلو اور اس کی فنکارانہ داخلی شخصیت کو تقریباً نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ یہاں ادب کو گویا ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی گئی ہے جو درست نہیں۔ ادب محض رپورٹر نہیں ہے وہ محض کیمبرے کی آنکھ یا کیسٹ کار یا کارڈ نہیں ہے کہ جو دیکھے یا سنے اسے محفوظ کرتا جائے بلکہ اس کی اپنی داخلی اور تخلیقی حیثیت ہے اور اس میں تخیل کا ایک بڑا حصہ ہے اس لحاظ سے ادب میں پیش کردہ تفصیلات کو تاریخی حقائق کا درجہ دینا اتنا ہی غلط اور گمراہ کن ہوگا جتنا ادب کے فنی پہلو اور اس کی جمالیاتی بصیرتوں کو نظر انداز کرنا۔

تین کی سائنس ٹی فک تنقید کی اس کوشش کے پہلو پہلو کارل مارکس ۱۸۸۹ء

۱۸۸۳ء اور فریڈرک اینگلزنز (۱۸۲۰ء تا ۱۸۹۵ء) کے سماجی نقطہ نظر سے پیدا ہونے والی ادبی تنقید تھی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ بان یونیورسٹی میں مارکس کی دلچسپی قانون سے زیادہ ادب سے تھی۔ اور شاعری کے علاوہ ایک مزاحیہ قصہ۔ A HUMOROUS TALE کے نام سے اس نے ایک نا تمام ناول بھی تصنیف کیا تھا۔ کلا کی طرز کا المیہ ڈراما لکھنے کی بھی کوشش کی تھی اور ۱۸۴۰ء میں میگل کے زیر اثر ادب کا یزوق بلاخر فلسفہ کی نذر ہو گیا۔

تین نے ادب کو فرد کی تخلیق قرار دیا اور اسی لیے فرد کی شخصیت کے نفسیاتی مطالعے کو ادبی تنقید کی بنیاد بنا ڈالا۔ مارکس اور اینگلزنز نے اس کے برخلاف ادب کو کسی فرد کی غالب حقیقت کا عکاس قرار دیا وہ ادب میں محض کسی دور کی تصویر یا بیان تلاش نہیں کرتے بلکہ اقدار کی جستجو کرتے ہیں جس سے وہ دور پر ہی ناجائز ہے۔

مارکس اور اینگلزنز نے ادب کو سماجی ارتقاء کے عمل کا حصہ قرار دیا۔ ان کے نزدیک سماجی ارتقاء مادی جدیدیات سے عبارت ہے اور ہر دور کا سماج اپنی اقتصادی ضرورتوں اور معاشی نظام کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے اور ہر طبقہ اپنی اقتصادی ضرورتوں کی وجہ سے اپنے تہذیبی اور اقداری نظام کا پابند ہوتا ہے۔ مختلف طبقوں کے یہ اقداری نظام ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور اسی آویزش سے سماجی ارتقاء ممکن ہوتا ہے۔ ہر طبقے کی اپنی تہذیب، اپنی اقدار اور اپنا ادب ہے اور اسی طرح ہر دور کے ادب کا کوئی نہ کوئی نظریاتی میلان ضرور ہوتا ہے یا تو وہ ان استحصالی طبقوں کا حامی ہوتا ہے جو تبدیلی اور ارتقاء کے مخالف ہیں یا پھر ان مظلوم طبقوں کا حامی اور ان کی ترقی پذیر اور تبدیلی اور انقلاب کی خواہاں اقدار کا علمبردار ہوتا ہے جو کمزور ہونے کے باوجود اقتدار سے ٹکراتے ہیں۔ یہی جھکاؤ ادب کو نہ صرف اپنے ضرور کے انقلابی رویے سے ہم آہنگ کرتا ہے بلکہ اسے انسانیت کے ہر دور کے ترقی پذیر عناصر کا ہمنوا اور ہم آواز بنا دیتا ہے۔

مارکسیت نے ادب کو معاشی نظام کے بنانے اور تبدیل کرنے والے طبقاتی ٹکراؤ سے وابستہ کر دیا البتہ مارکس اور اینگلزنز دونوں نے اس نقطہ نظر کو میکائلی ہونے سے بچانے کی کوشش کی اور بار بار اس پر زور دیا کہ ادب کو عظمت بخشنے



والاعصر روح عصر سے اس کی وابستگی اور اس کے حقائق پر اس کی نظر ہے محض نظریاتی میلان نہیں۔ چنانچہ مارکس نے بالکل کو جائیداد نہ نظام سے اس کی نظریاتی وفاداریوں کے باوجود اور لینن نے لیونالساٹائے کو اس کی فکر کے بھت پسند عناصر کے باوجود عظیم فن کا تسلیم کیا۔ کیونکہ دونوں روح عصر سے رشتہ جوڑنے میں کامیاب ہوئے گو ان کا نقطہ نظر اس راہ میں حائل تھا۔ اسی بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بعد کے دور کے مشہور مارکسی نقاد لوکاچ نے ان الفاظ میں بیان کیا:

”بالکل کی طرح جب کوئی عظیم حقیقت نکلا جب کبھی یہ کھتا ہے کہ اس کے وضع کردہ حالات و کسر طر کا داخلی فنی ارتقا اس کی اپنی عزیز اقدار و تعصبات یا اس کے اپنے مقدس عقائد سے ٹکراتا ہے تو وہ ایک لمحے تامل کیے بغیر اپنے تعصبات و عقائد کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے اور وہ سب کچھ بیان کرنے لگتا ہے جو وہ خود دیکھ رہا ہے اور وہ بیان نہیں کرتا جو وہ دیکھا چاہتا ہے (اور خلاف حقیقت ہے)“

بعد کے مارکسی نقادوں میں کاڈویل نے ادب کو عمل کے لیے ذہنی تیاری کا وسیلہ قرار دے کر زائد توانائی کی کارفرمائی بتایا۔ لوکاچ نے جامعیت، عالمی نظریے اور نمائندہ کردار کے تصورات کا اضافہ کیا۔ جامعیت سے مراد یہ تھی کہ ہر فرد کے نجی احساسات و جذبات دراصل اس دور کے طبقاتی نظام کے کسی نہ کسی حصے کی نمائندگی کرتے ہیں اور لازمی طور پر اجتماعی آہنگ کی کسی ایک وحدت کی آواز ہیں۔ وحدت کا یہ تصور کسی نہ کسی عالمی نظریہ حیات پر مبنی ہونا لازم ہے اس عالمی نظریہ حیات میں کسی بھی تخلیقی فن پارے کی خارجی اور عالم گیر معنویت کو متعین کرتا ہے اور ٹائپ یا نمائندہ صورت حال یا نمائندہ کردار کسی مخصوص دور کے تبدیل ہونے والے نقشے کی وہ اکائیاں ہیں جو سماجی تبدیلی کا وسیلہ بنی ہوئی ہیں اور جو تاریخ کے اس موڑ پر فیصلہ کن حیثیت رکھتی ہیں۔

گولڈمان نے لوکاچ کے نظریوں کو ایک نئی جہت بخشی۔ اپنے طریق کار کو گولڈمان نے GENERALISED GENETIC STRUCTURALISM عمومی خلقی

تشکیلیت کا نام دیا۔ اس کا لب باب صرف یہ تھا کہ ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس کے مختلف عناصر اور اجتماعی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزائی ٹھوس تاریخی اور سماجی جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر انہیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی ڈرن یا تصور حیات میں ظاہر ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے گولڈمان کی تشکیلیت روسی ہنیت پرستوں (مثلاً تلاوہ کی اور رومن جیکسن وغیرہ) سے بالکل مختلف ہے بلکہ ہنیت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان ایک موثر مفاہم ہے۔

## ۲

مگر ادب کی سماجی توجیہ اور سماجی ارتقا کے ذریعے اس کی تفہیم ادبی سماجیات کا محض ایک پہلو ہے۔ ادب کا تعلق لازمی طور پر کسی نہ کسی حد تک فن کاری شخصیت سے بھی ہوتا ہے اور ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے ہر فن کار ایک ایسا سانس لینا ہوا انسان ہے جو اپنے سماج کا حصہ ہے اس کے کسی نہ کسی طبقے سے تعلق رکھتا ہے وہ اپنے خاندان کا ایک فرد بھی ہے، وہ کسی کا بیٹا بھی ہے کسی کا بھائی بھی اور کسی کا محلے دار بھی۔ اس اعتبار سے اس کی سماجی پہچان ہے اور اس کا اثر محض نفسیاتی سطح ہی پر نہیں سماجی سطح پر اس کے احساسات ہی پر نہیں اس کی پوری حیثیت اور پوری آگاہیوں پر پڑتا ہے۔

سماجی تبدیلی کا عمل یہاں بھی متواتر جاری رہتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب شاعر چوپال میں اجتماعی استناد اور قبول عام والے تھے، نظم کرتا تھا اور پھر کوچ کوچ گاتا تھا پھر وہ دیہاتوں سے شہر آیا اور چوپال سے دیوان و دربار تک پہنچا اس کی مالی حیثیت بدلی اس کی طبقاتی نوعیت بدلی اور یہ تجزیہ لمبی ہے خلی نہ ہوگا کہ کسی دور کے ادیبوں میں کتنے شہروں میں آباد ہیں اور کتنے دیہاتوں میں بسے ہوئے ہیں، ان کے پیشے کیا ہیں اور ان کی طبقاتی وابستگیوں

کی نوعیت کیا ہے۔ اِرک فرام ERIC FROMM نے اپنے ایک مقالے میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اچھے ادیب کے لیے عصر حاضر میں ادب کو پیشہ بنانے کے بجائے غیر ادبی پیشوں میں رہ کر ادب کو محض جزوقتی دل چسپی بنائے رکھنا ضروری ہو گیا ہے تاکہ ادب پر شاعر کے روزگار کے اثرات نہ پڑیں۔

ادیبوں کے ان مطالعوں کا تعلق ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں سے نہیں ہے کیوں کہ ادبی سماجیات نفسیاتی تنقید کے رستاں سے مختلف ہے البتہ ادبی سماجیات کو اصرار ہے کہ انفرادی نفسیات بھی دراصل وسیع تر اجتماعی سماجیات ہی کا ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ادبی سماجیات ادیبوں کی انفرادی صورت حال کا مطالعہ کر کے ادیبوں کی اجتماعی حیثیت اور ان کے ادب پر اثرات کے متعلق نتیجے نکالتی ہے۔

مختلف ادوار میں ادیبوں کی شخصیت "ان کے پیشے، مشاغل اور طبقاتی کردار کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو اس سے نہ صرف دل چسپ نتیجے نکل سکتے ہیں بلکہ ان کے موضوعات اور طرز بیان، ان کی علامتوں اور تمثالوں کے بانی میں بھی نئی معلومات فراہم ہو سکتی ہیں اور ہر دور میں شاعر اور ادیب کی بدلتی ہوئی تصویر اور اس کی شہرت اور مقبولیت کے مدوجزر کے مطالعے سے کبھی بعض اہم حقائق سامنے آسکتے ہیں۔ ان مطالعوں سے ادب کی تفہیم اور اس کی پرکھ کا ایک نیا پہلو تو سامنے آئے گا ہی، اس کے ساتھ ساتھ کسی دور کے سماج کی ذہنی اور جذباتی صحت یا عدم صحت کے بارے میں بھی معلومات حاصل ہو سکتی ہیں۔

اس نقطہ نظر سے ہر فرد معاشرے کا وسیلہ اظہار ہے اور ہر شاعر اور ادیب کی نجی حیثیت وسیع تر اجتماعی حیثیت کا حصہ بھی ہے اور اس کی نمائندہ کبھی اور انفرادی حیثیت ہی نہیں انفرادی زندگی اور انفرادی رویوں کا مطالعہ بھی پورے سماج کے مطالعے پر محیط ہو جاتا ہے اور یہی رویے کبھی ادب کی دنیا کی دھوپ چھاؤں میں ظاہر ہوتے ہیں کبھی دوسرے علوم و فنون کے رنگ و آہنگ میں اور کبھی سماج کی ساخت اور اس کی تبدیلیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

## ۳

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کا مطالعہ ہے ظاہر ہے کہ یہی ادب کے موضوعات اور طرز بیان دونوں پر اپنے طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثل مشہور ہے جو پیسہ لے گا وہی راگ چننے گا۔ پہلے زمانے میں ادب کی سرپرستی کا معاملہ سیدھا سادہ تھا اور اس کے سرپرست اداروں کی پہچان زیادہ آسان تھی، شاعر کی سرپرستی قبیلہ یا اس کا معاشرہ کرتا تھا۔ پھر یہ کام میرا مرام کے حوالے ہوا۔ دیوان خانے شاعر اور داستان گو سے آباد ہونے لگے، پھر شاعر کی سکاں دیوار تک رسائی ہوئی، شاعر قصیدہ خواں اور ادیب پرچہ نویس اور میٹھی بن گیا اور ان سبھی مناصب اور پیشوں میں مقابلہ ہونے لگا، شاعر ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہونے لگے، ادبی معرکوں کے میدان گرم ہوئے۔

ادبی اسلوب پر بھی اس کا اثر پڑا صنعت گری کا رواج ہوا۔ نثر میں قطع کاوی اور مقفی اور مسج اسلوب کے ذریعے ادیب اپنا کمال ظاہر کرنے لگے۔ شاعری میں کہیں ایہام کا چلن ہوا کہیں لفظی بازی گری کا، کہیں خیال بندی اور مضمون آفرینی کے حربے استعمال کیے جانے لگے۔ جو حریفوں کے مقابلے میں شاعر کی فضیلت ظاہر کر سکیں، شوکتِ الغاظ کا خیال رکھا جانے لگا، قصیدہ ذریعہ کمال اور وسیلہ معاش بن گیا اور شاعر عام کاروبار میں لگنے یا عام پیشوں کے اختیار کرنے کے بجائے خود کو اشرافیہ کا حصہ سمجھنے لگا اور اپنے مرتبے کو بلند جاننے لگا۔

صنعتی انقلاب کے بعد جب ادب کی سرپرستی سرمایہ داروں کے ہاتھ میں آئی تو اس کی نوعیت میں اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ اکادمیاں بننے لگیں، یونیورسٹیوں کو عروج ہوا اور ادب کی سرپرستی کی دوسری بالواسطہ شکلیں اختیار کی جانے لگیں۔ قصیدہ نگار معدوم ہو گئے مگر رباب اقتدار کی مدح سراؤں اور ثنا گسروں میں کمی نہیں ہوئی۔ عوامی ذرائع ترسیل نے قصیدہ نگاروں کی جانشینی کا حق ادا کر دیا۔ عوامی ذرائع ترسیل کا چلن ہوا تو پریس اور اخبارات وجود میں آئے، فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا رواج ہوا اور ان میں ہر وسیلے نے ادب کے

موضوعات، طرز بیان اور تکنیک پر نہایت دور رس اثرات ڈالے۔ ادب کا دائرہ اثر کو وسیع بھی کیا اور گہرا بھی اور ان میں سے ہر اثر کی نوعیت پیچیدہ اور متنوع ہے اور ادبی تحقیق کے لیے نئے امکانات کا دروازہ کھلتا ہے۔ ادبی سماجیات ان سبھی اثرات کے مطالعے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔

مختلف عوامی ذرائع ترسیل کے ادبی اثرات کے سلسلے میں ریڈیو اور فلم کی مثالیں کافی ہوں گی۔ ریڈیو نے محض آواز کی اکائیوں کے ذریعے فن پاروں کی تخلیق کی آواز کے تاثر پاروں کو نئی تکنیک کے وسیلے سے پیش کیا فلیش بیک مقبول ہوا اور پس منظر کی موسیقی نے محض فضا آفرینی ہی نہیں کی بلکہ علامتی ڈھنگ سے گویا پوری صورت حال کو بیان کر دیا۔ یہ سب تکنیک شعری اور افسانوی ادب میں بھی اپنے طور پر رائج ہوئیں۔ فلم نے بھرے ہوئے محاکاتی ٹکڑوں کی اکائیوں کو استعمال کیا۔ مون تاثر کی تکنیک برقی اور فضا آفرینی اور پس منظر PERSPECTIVE کو موثر طور پر اپنایا ان سبھی حربوں کو ادب کی دیگر اصناف میں برتا جانے لگا بلکہ یہ کہتا غلط نہ ہوگا کہ ادب میں بعض اصناف کی ابتدا اور فروغ سرپرستی کرنے والے طبقوں اور اداروں اور سرپرستی کے طریقوں کی مرہون منت ہے۔

قصیدہ ایوان و دربار کی سرپرستی کے بغیر شاید اس طرح فروغ پذیر نہ ہوتا ناول کو صنعتی دور کا زرمیہ کہا جاتا ہے متوسط طبقے کے عروج، پریس کے چلن اور چھاپے خانے اور اخبارات و رسائل کے زور کے بغیر ناول کا فروغ ممکن نہ تھا۔ جن بیرونی، بادشاہوں اور شہزادوں کے رومانی قصے اور رومانوی مہمات سے دل بہلانے والے سماج کی جگہ متوسط طبقے کے قارئین نے لی تھی اور اب وہ اپنے طبقے کے لوگوں کے قصے، ان کی کامرائیوں اور نا کامیوں کی داستانیں سننا چاہتے تھے اسی لیے ناول نے میر داستان کا تاج شہزادوں کے سر سے اتار کر متوسط طبقے کے نوجوان اور اس کے معاشرے کے سرپر رکھ دیا۔ غرض ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کے اثرات براہ راست موضوع اور مہمیت، طرز فکر اور طرز ادب پر مرتب ہوتے ہیں۔

اسی مرحلے پر عوامی ذرائع ترسیل کی اجارہ داری کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے جاگیر داری دور کے برعکس صنعتی دور میں شاعر اور ادیب کی تخلیقات براہ راست

عوام یا ان کے مخاطبین تک نہیں پہنچتیں بلکہ ان دونوں کے درمیان عوامی ذرائع ترسیل کا پورا کاروبار ہے جس پر حکومت یا باثروت طبقوں کی اجارہ داری کسی نہ کسی شکل میں قائم ہے مثلاً کوئی شاعر شعر کہے تو اسے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا انتظام وہ خود اپنے طور پر نہیں کر سکتا۔ اخبارات رسائل، ناشر، کتب فروش، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن یا اسی قسم کا کوئی ذریعہ اسے ضرور استعمال کرنا ہو گا اور یہ سب ذریعے براہ راست اس کے قابو سے باہر ہیں اور ان ذرائع ترسیل پر جو طبقے یا ارباب اقتدار قابض ہیں اور اپنی اسی اجارہ داری کے ذریعے وہ ادیبوں کو ان کے تخلیق کردہ ادب اور ان کے نظریات اور رویوں کو متاثر کر سکتے ہیں۔

اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اپنی تخلیقات کو جنس بازار ماننے کے خلاف احتجاج کے طور پر بعض ادیب ذرائع ترسیل سے اپنا رشتہ توڑنا چاہتے ہیں اور ترسیل ہی کے عمل کو فضول اور غیر ضروری قرار دے کر اپنی ذات کا نجی اظہار ایسی علامتوں اور ایسی عبارتوں میں کرتے ہیں جو ان کے نجی پن کو برقرار رکھ سکیں اور ان کے ذاتی تاثرات اور نجی واردات کو جنس بازار نہ بننے دیں بیگانگی کا یہ عمل اور مخاطبین سے فن کار کے رشتے کا کٹ جانے کا یہ سلسلہ بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہوتا ہے اور سماج کو بھی متاثر کرتا ہے۔ ادبی سماجیات اس عمل و عمل کا مطالعہ ہے۔

## ۴

ادبی سماجیات کا سبک زیادہ وسیع اور غالباً زیادہ معروضی شعبہ ادبی ذوق کا تجزیہ اس کے عوامل و محرکات کا مطالعہ اور سماج پر اس کے اثرات کی نوعیت اور اس کے دائرہ اثر کا تعین ہے۔ کوئی تخلیقی فن پارہ اپنی آواز بازگشت سے خالی نہیں ہوتا۔ مختلف صورتوں سے وہ عوام تک پہنچتا ہے، قبولِ عام حاصل کرتا ہے اور اس کی مقبولیت کبھی کبھی اس حد تک بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ اپنے دور کی آواز ہی نہیں بنتا بلکہ اس آواز کو تبدیل کرنے میں معاون ہو جاتا ہے۔ ادیبوں اور شاعروں کا ذاتی اثر یوں بھی ہوتا ہے کہ پڑھ لکھ ان کی نقل کرنے لگتے ہیں نشست و برخاست

رہیں سہیں، طرز گفتگو، لباس اور پوشاک ہی میں نہیں پہلنے پھرنے کے طریقے اور تفریحات و مشاغل میں بھی ان کی تقلید ہوتی ہے یہی نہیں بلکہ بعض نادلوں کے کردار ضرب المثل بن جاتے ہیں اور بعض ناول اپنے دور کے طرز احساس کو بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ تخلیقی کرداروں پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ لوگ رچرڈ سن کی پامیلا اور مرزا ہادی حسن، رسوا کی ماما و جان آدائے مکان تلاش کرنے نکل پڑتے ہیں۔ بعض ناولوں کے ذریعے شعور اور طرز احساس میں ایسی تبدیلی ہو جاتی ہے کہ ناولوں کے مرکزی تصورات عہد آفریں ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً ڈالٹن کا ناول "کانڈیر" یا "مکمل چربی کا ناول" آئندہ۔

ان ادب پاروں (ادارہ ہوں) کے اثر و نفوذ کا تعین کس طرح کیا جائے اور ان اثرات کا مطالعہ کیوں کر ہو؟ ادبی سماجیات نے اس کے لیے معروضی پیمانے وضع کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے مطبوعہ کتابوں کی اشاعت کے گوشوارے کی طرف توجہ کی گئی۔ کس ادبی صنف کی کتابیں زیادہ بکتی ہیں اور اس صنف میں بھی کس قسم کی کتابیں مقبول ہیں اور اس راہ سے ادبی سماجیات کتبوں کی بکری کے چارٹ اور مارکیٹ سروے (بازار کے جائزے) تک پہنچی۔ ظاہر ہے اعداد و شمار گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں اور مقبولیت اور بکری کے متعدد اسباب ہو سکتے ہیں جس میں ناشر کا سلیقہ، کتب فروش کی اشتہار بازی، تبصرہ نگاری کی اہمیت اور دیگر عناصر شامل ہو سکتے ہیں پھر بھی مذاق عام کا پتا لگانے کے لیے دوسرے طریقوں کے ساتھ ساتھ یہ طریق کار بھی برتا جاتا رہا ہے اور اس سے حاصل کردہ نتائج کو دوسرے طریقوں سے اخذ کردہ نتائج کی توثیق کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والے پروگراموں کا تجزیہ بھی کیا جاتا ہے جو مذاق عام کی نشان دہی کرتا ہے اور اس دور کے سماج کے عام موزم کو ظاہر کرتا ہے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور دوسرے ذرائع اظہار کے ذریعے عوام تک پہنچنے والے ادب کو سامنے رکھ کر کسی معاشرے کی حیثیت کی عام روش کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کس قسم کے موضوعات کسی مخصوص معاشرے کو زیادہ پسند ہیں اور اس مقصد کے لیے CONTENT ANALYSIS یا نفس

مضمون کے تجزیے کا طریق کار ہر تاجا تہ ہے (کس قسم کے انداز بیان، علامتیں، تلمیحیں، اسے زیادہ عزیز ہیں اور ان سب کی مدد سے کسی دور کے ذوق ہی کا نہیں اس معاشرے کے جذبات و احساسات، اقدار و افکار کا ایسے کیا جاسکتا ہے۔

گو یا ادبی سماجیات پورے سہلج کو ایک کافی یا ایک فرد سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتی ہے اور کسی دور کے اندیشوں اور ارا مانوں، خلاء ہشات اور خطرات کا اسی نقطہ نظر سے جائزہ لیتی ہے کہ اس دور کے بدلتے ہوئے پیٹرن، فکری اور حسنی سا نچے مضمحل اتعلق نہیں رہتے بلکہ سماجی ارتقا کے عمل کا ایک تجزیہ بن جاتے ہیں اور ادب اور سماجی ارتقا دونوں کی تفہیم میں معاون ہوتے ہیں۔



ایک زمانہ تاجب شاعری پیشہ تھی اور معزز اور مقتدر پیشہ شاعر درباروں میں جگہ پاتے، امیروں اور منصب داروں کے ایوان میں عزت سے بٹھائے جاتے، قصیدے سمجھتے اور انعام پاتے، وظیفے مقرر کیے جاتے اور ملک الشعراء قرار پاتے جو اس پیتے کو قبول نہ کرتے وہ قلندری کی زندگی گزارتے اور عزت پاتے۔ مجموعی طور پر انیسویں صدی تک اردو کے شاعر کی تصویر صوفی، عاشق اور قلندری تھی جسے مال و دولت اتنی عزیز نہ تھی جتنی اپنی آزاد روی اور دل زدگی عزیز تھی۔ شاید اس کی آمدنی کا کوئی مستقل اور مستحکم وسیلہ نہ تھا۔ دو چار کے علاوہ کوئی فارغ البالی کا خواب نہ دیکھ سکتا تھا گویا شاعری خطرناک انداز میں زندہ رہنے کا سودا تھا مثالیں بہت سی ہیں۔ دکن کے انے گئے شاعروں سے قطع نظر دربار سے انشائے مصحفی سے قبل کوئی بھی باقاعدگی سے وابستہ نہیں رہا اور ان سے قبل حاتم ہوں یا آبدی نظیریوں یا قمر سودا ہوں یا درد، میر اثر ہوں یا میر حسن، کوئی بھی درباری شاعر نہیں رہا اور ان سب کی مجموعی تصویر وہی صوفی، عاشق اور قلندری کی ہے (باستثناء چند) یہ بھی اہم بات ہے کہ سب کے سب اپنے کو اہل حرفہ میں سمجھتے ہیں اور اشرافیہ میں شمار کرتے ہیں شہر آشوب میں مختلف پیشہ وروں اور اہل حرفہ ہی کے ساتھ اپنا ذکر کرتے ہیں۔ پیر نے تو صاف صاف کہا ہے مگر حال سب کا یہی ہے۔

منزلت ہیں سب خوار ازاں جلد ہوں میں بھی  
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے  
انشاء اور مصحفی دربار سے وابستہ ہوئے اور شاعری دربار داری بنی تو شاعری تصویر

بھی مصاحب اور دنیا دار صاحب منصب امیر کی ہونے لگی وہ یا تو محفل کی رونق بن گیا یا خوار و زبوں صوفی، عاشق اور قلندر نہیں رہا۔ اس کی امیج اب ایک زبیل ڈال اور یا ہر کلام کی ہو گئی۔ تاسخ سے لے کر (باستثنائے آتش و انیس) آسیر تک یہی صورت ہے۔ شاعر اب گویا تہذیب کا امین اور زبان کا پارکھ بن گیا گو اب بھی وہ مدرسے سے باہر تھا مگر اس کا رشتہ تخلیق اور احساس سے زیادہ زبان کی تراش و خراش اور مجلسی شایستگی سے زیادہ گہرا ہو گیا۔

۱۸۵۸ء کے بعد انگریزی کا عمل دخل ہوا تو کھنے والے کی امیج پھر بدلتی۔ پڑانے طرز کی امیج نے ہندوستانی نوابوں اور راجاؤں کے دربار کا رخ کیا۔ داغ، امیر، جلال، تستیم اس کی نشانی تھے۔ نئے دور میں شاعری گہنائی اور نثر کا بول بالا ہوا۔ کھنے والے افسر، معلم یا مختلف محکمہ ہائے تعلیمات کے منشی اور محرر ہو گئے۔ میرا قلم اور فورٹ ولیم کے کھنے والے تو خیر باقاعدہ منشی تھے ہی انجمن پنجاب میں محمد حسین آزاد کا اور دہلی میں حاتمی کا بھی یہی منصب تھا۔ امر سید، نذیر احمد اور سید علی بلگرامی وغیرہ سرکاری نوکریوں کی طرف چلے گئے گویا شاعری کی قلندری والی امیج ختم ہوئی اور شاعر (اور مصنف) کے لیے ذمیوی کاروبار میں اکامال اور کامرانی بھی ضروری سمجھی جانے لگی۔ ۱۹ویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے صوفی، دیل اور اسکولوں اور کالجوں میں پڑھانے والے معلمین بھی اس میدان میں آگئے مثلاً ناول نگاروں میں سرشار اور نثر صافی تھے۔ مرزا رسوا اور سیر اور بعد کو معلم، پریم چند بھی شروع میں معلم ہی رہے، چکبست اور اقبال وکیل تھے۔ اس دور تک عورتیں یا تو ادب کے میدان میں آئی ہی نہیں تھیں یا کم سے کم ان کو ادبی استاد حاصل نہیں ہوا تھا یا ان کا حلقہ خواتین تک محدود تھا۔ محمدی بیگم، نذیر سجاد حیدر اور روشنگ آرا بیگم کی مصنفہ اور آمنہ نازی بعد کو مقبول ہوئیں۔ اردو ناول میں ہندو ناول نگاروں کی کمی نہیں تھی اور وہ سرشار اور پریم چند جیسے اہم اور مقتدر تھے مگر پریم چند سے پہلے کسی اردو ناول نگار نے ہندو کردار پیش نہیں کیے تھے یہی حال افسانے کا بھی تھا۔ سجاد حیدر اور نیاز فتح پوری تک کے افسانوں میں کوئی ہندو کردار نہیں ہے اور قحط صرف شہر کے اعلیٰ متوسط طبقے تک محدود ہیں۔

پھر آزادی کی تحریک چھڑی تو قید و بند کا قصہ شروع ہوا۔ ادیب اور شاعری ہیج پھر بدلتے گئے۔ اب مرزا محالی یا سرکار دہلوی میں عزت یا سرکاری نوکریوں کے اعتبار سے جلتے جلنے کے بجائے شاعر کو حق گوئی، بے باکی، قلندر، دنیاوی کامرانی سے بے نیازی اور آزاد روی کا بیکر سمجھا جانے لگا۔ چنانچہ حسرت موہانی مولانا محمد علی، ابوالکلام آزاد، ظفر علی خاں جیسے مصنف مثالی کردار بن گئے انہیں میں نوکری چھوڑ کر پریم چند بھی شامل ہو گئے۔ وکیلوں کے آزادانہ پیشے سے سر عبدالقادر، سر سلیمان، سر بیچ بہادر سپرو وغیرہ شریک ہوئے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ بعد میں نچ اور جیسٹس بھی مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں مشاعروں کا چلن ہوا اور شعرا کی سرپرستی رہاستوں اور رجواڑوں کی بجائے عوام کے ہاتھ آگئی۔ اب ایسے شاعروں کا تصور بھی ممکن ہو گیا جو مشاعروں کی کمائی سے زندہ رہ سکیں (جیسے جگر مراد آبادی)۔ ادبی رسالے نکلنے لگے اور ان رسائل اور اخبارات کی مدد سے بھی ادیب کو روٹی روزی ملنے لگی (مثلاً نیاز فتح پوری اور دیوان سنگھ مفتون)۔ صیغہ تعلیم سے بھی کچھ لوگ وابستہ ہوئے اور تھیں، فلم اور ریڈیو کی قبولیت بڑھنے کے بعد اردو کے شاعروں اور ادیبوں کی اچھی خاصی تعداد ان اداروں سے بھی وابستہ ہوئی (مثلاً آغا حشر کاشمیری، آرزو بھٹو اور سعادت حسن منٹو وغیرہ)۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک نے ادب کا رشتہ قومی آزادی کی جدوجہد سے ملا دیا۔ اشتراکی نقطہ نظر مقبول ہوا تو سیاسی طور پر سرگرم کل وقتی کارکنوں کی صف میں بھی محمد سوم حمی الدین، سردار جعفری، کیفی، جعفر جیسے نام نظر آنے لگے۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر اشرف جیسے مقتدر مصنفین کی زیر سرکردگی ”نیاز مانہ“ کی ادارت میں ادیبوں کا اچھا خاصا حلقہ شامل ہو گیا۔ تجا ریڈیو سے مارڈنگ لائبریری پہنچے، خوش، کلیم کی ادارت سے سرکاری رسالے ”آج کل“ کی ادارت تک پہنچے، فراق الہ آباد یونیورسٹی کے شعبہ انگریزی سے متعلق ہو گئے۔

آزادی کے کافی عرصے بعد تک تصویر کچھ ہی رہی۔ ۱۹۵۰ء تک ادیب کی تصویر باغی کی نہ سہی تو ایک آزاد منش، قلندر صفت انسان کی ضرورت تھی گو نقاد زیادہ تر

یونیورسٹیوں سے متعلق تھے اور اکثر فن کار اور شاعر سرکاری نوکریوں سے باہر تھے، کرسی اور وردی سے بے پروا، یا تو کسی آزادانہ مشغلے جیسے وکالت، صحافت سے متعلق تھے یا پھر ریڈیو، فلم وغیرہ سے روزی کمارہے تھے، جگر اور جوش کے زمانے سے شاعر کی تصویر میں شراب نوشی کا تصور بھی شامل ہو گیا، اختر شیرانی اور مجاز نے اسے کمال تک پہنچا دیا۔ اب شاعر کی تصویر کامیاب اور مرقا محال سرکاری افسر کی نہ تھی بلکہ ایسے خود دار اور دنیاوی کامرانی سے بے نیاز نوجوان کی تھی جس کی زندگی میں کوئی زبردست المیہ پوشیدہ ہے اور جو سماج کے کھابلو کو ٹھکر کر باغی کی زندگی بسر کرتا ہے بقول کسی خاتون کے "اُس سے عشق تو کیا جاسکتا ہے شادی نہیں کی جاسکتی" چنانچہ شاعروں کی کمزوریوں کو نہ صرف برداشت کیا جاتا تھا بلکہ انھیں شاعرانہ شخصیت کا لازمی حصہ سمجھا جاتا تھا ایچ بی ارباب اقتدار تک ان کی تلخ باتوں کو بھی برداشت کر لیتے تھے۔ جوش ملیح آبادی کی ناز برداری وزیر اعظم نہرو تک کرتے تھے۔ مامطور پر شاعر اور ادیب حکومت کے خوف یا سماج کے اندیشے کے بغیر اپنے طور پر سوچتے اور شعر کہنے کی ہمت کر سکتا تھا۔ جگر مراد آبادی نے فسادات کے زمانے میں اور اس کے بعد نئے ہندستان میں نا، ابری اور اقلیت کشی پر جو کچھ لکھا وہ اس کی مثال ہے۔

- سماجی باغی اور بہت شکن کی یہ تصویر میراجی، منٹو، مجاز سے لے کر جمالی اور نریش کمار شاد تک قائم رہی مگر نرئی پسند تحریک کے بکھرنے کے بعد اور نہرو حکومت کو اشتراکی حمایت حاصل ہونے کے بعد شاعر اور ادیب حکومت کی ملامتوں کا رخ کرنے میں قباحیت محسوس نہیں کرتا تھا۔ اب شاعر اور ادیب کی تصویر پھر بدنی اب اُچلے کالر، خوش سلیقگی، ہونٹوں میں پائپ اور استری کلف کے کوٹ پتلون کے ساتھ اردو شاعر یا ادیب کا تصور کیا جانے لگا۔ اب جگر کے بکھرے بال مجاز کی واسکٹ، اختر شیرانی کی مخمور آنکھیں، حسرت موہانی کی فلاکت ماضی کی تصویریں بن چکی ہیں۔

اس طرح ہم دور جدید تک پہنچے۔ ظاہر ہے آج کے شاعر ادیب سینکڑوں ہیں اور سب کے بارے میں معلومات میسر نہیں ہیں۔ ابھی تک اس کی کوشش بھی نہیں

کی گئی ہے کہ ان کے خاندان، پیشے اور کاروبار اور زندگی کی دیگر تفصیلات کے بارے میں معلومات فراہم کی جائیں۔ اس لیے موجودہ حالات میں صرف چند ادیبوں ہی کے بارے میں کچھ کہنا ممکن ہے۔ زیر نظر جائزے کے سلسلے میں مندرجہ ذیل ادیبوں کو پیش نظر رکھا گیا ہے (تقدیم و تاخیر کا خیال نہیں رکھا گیا ہے):

شاعروں میں: اختر الایمان، فراق، جذبی، مجروح، کیفی، تاباں، ساغر، ملا، میراجی، وجہ، شاذ تمکنت، وحید اختر، دامن، ندا فاضلی، بشیر بدایہ، شہاب جعفری، جگن ناتھ آزاد، زیر غوی، مخدوم سعیدی، پرکاش فکری، حسن نعیم، اعجاز افضل، دوراں، عمیق، کلیم علی، کمار پاشی، کرشن موہن، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، منظر امام، حرمت الاکرام، علیم سہا نویدی، ممتاز مرزا، رفعت سروش، عزیز قیسی۔

شاعروں کے شاعروں میں: ملک زاہد منظور احمد، یاز جہا نسوی، وسیم بریلوی، شمس مینائی، میکس آتساہی، نازش، والی آسی، قمر مراد آبادی، کیف بھوپالی، داراب وفا۔

افسانہ نگاروں میں: بیدری، عصمت، حیات الشدانصاری، قاضی عبدالستار، واجدہ تبسم، جیلانی بانو، غیاث احمد گدی، قرۃ العین حیدر، اقبال مجید، اقبال متین، عابد سہیل، سلام بن رزاق، رام لال، رتن سنگھ کنوسین، جوگیندر پال، بلراج مین را، آمنہ ابوالحسن، احمد یوسف، حسین الحق، عائشہ، قمر احسن، سریندر پرکاش۔

مزاح نگاروں میں: یوسف ناظم، مجتبیٰ حسین، خواجہ عبدالغفور، فکر تونسوی، مجیب سہالوی، نریندر لوتھر، بھارت چندکھتہ، وجاہت علی سندیلوی، شفیقہ فرحت، احمد جمال پاشا۔

نقادوں میں: فراق، کلیم الدین احمد، آل احمد، سروا، اسلوب احمد انصاری، وحید اختر، باقر مہدی، خمس الرحمان فاروقی، وہاب اشرفی، سید محمد عقیل، قمر نیس، نسیم حنفی، وارث علوی، ابن فرید، محمود ہاشمی، دیوندر راسٹر، مفتی تبسم، اصغر علی انجینئر، حامدی کاظمی، شکیل الرحمان، ظہانصاری

عصمت جاوید، سردار جعفری۔

محققین میں:۔ قاضی عبدالودود، مالک رام، انصار اللہ، نظر، شید جس خاں، گلخانہ  
جین، منار احمد فاروقی، حنیف نقوی، مابدیشاوری، عبدالستار دلوئی  
غلام عمر خاں۔

ظاہر ہے کہ یہ فہرست مختصر ہے اور بہت سے اہم نام چھوٹ گئے ہیں مگر اس  
مختصر فہرست میں شامل ناموں کے ساتھ بھی انصاف نہیں کیا جاسکتا۔ وقت اور  
جلگی کمی کے علاوہ ایک بڑا سبب ان کے بارے میں معلومات کی کمی بھی ہے۔ بہ حال  
جو کچھ معلومات میسر ہیں ان کی روشنی میں ان مصنفین کے بارے میں تین ہیئتوں  
سے غور کیا جائے گا۔ پہلے ان کے پس منظر کا ذکر ہوگا پھر ان کے پیشوں یا ذرائع  
روزگار کا اور آخر میں ادبی سرپرستی اور وسائل اظہار کا، تشنگی کا احساس  
قدم قدم پر ستلے گا مگر ایک حقیر ابتدا بھی بعض اوقات جامع مباحث کے  
انتظار سے بہتر ہوتی ہے۔

## ۱۔ خاندانی پس منظر

مصنفین کی فہرست پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی دو باتوں کا توازن اذہ آسانی  
سے لگایا جاسکتا ہے۔ پہلی بات یہ کہ ان میں اکثر مصنفین بڑے شہروں کے رہنے  
والے نہیں ہیں گویا وہ بڑے شہروں میں رہتے ہیں مگر ان کے خاندان کا پشتینی  
رشتہ اکثر قصبات سے ہے اور بعض چھوٹے شہروں سے آئے ہیں۔ یہاں بڑے  
شہروں سے مراد دہلی، بمبئی، مدراس، کلکتہ، پٹنہ، لکھنؤ، حیدرآباد وغیرہ ہیں۔  
گاؤں سے تعلق رکھنے والے ادب بہت کم ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان میں اکثر  
مصنفین جاگیر دارانہ گھرانوں کے چشم چراغ ہیں گو خود انھوں نے اس نظام سے  
وابستگی ترک کر کے دوسرے روزگار یا ملازمت میں لگ گئے مگر جاگیر دارانہ نظام  
کے اثرات ان کے یہاں نمایاں ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ شاعروں میں بھی خاصی  
تعداد ایسے لوگوں کی ہے جنھوں نے مکتبی تعلیم حاصل کی تھی اور انگریزی کے بجائے  
عربی، فارسی (یا طب) وغیرہ میں دستگاہ بہم پہنچائی تھی بعد کو خود اپنی کوشش

سے یا حالات کی تبدیلی کی وجہ سے انھوں سے انگریزی اور بعض دوسری مغربی زبانوں اور ادبیات کے مطالعے میں دستگاہ حاصل کرنی مثال کے طور پر سردار جعفری کی عظیمی، مجروح سلطان پوری، بیکل، نازش، ظ. انصاری، رشید حسن خاں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

ان تینوں باتوں کو ذرا پھیلانے تو بہت دل چسپ نتائج برآمد ہوتے ہیں قصوں سے وابستگی نے ہمیں عموماً دیہات سے دور رکھا ہے۔ پریم چند کے بعد ہم دیہات کی طرف گئے بھی ہیں تو تشبیہوں کی تلاش میں یا پھر جاگیرانہ ہمدردیوں کے ساتھ۔ دیہات کی تصویر کشی قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار ہی نے کی ہے اور ان دونوں کی ہمدردیاں ملنے ہوئے جاگیردارانہ طبقے کے ساتھ ہیں (شاید اس لیے بھی کہ ان کا تعلق بھی اسی طبقے سے تھا۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ اردو کے غیر مسلم افسانہ نگاروں کے بارے میں یہ بات نہیں کہی جاسکتی۔ بیدی، ام لال، رتن سنگھ، جو گیندر پال، بلراج مین را، سریندر پرکاش وغیرہ کے یہاں جاگیردارانہ اور اس کی اقدار بہت کم نظر آئیں گی اور اس سے جذباتی وابستگی نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس کے مقابلے میں وہ صنعتی نظام اور شہری زندگی کے تشبیح کا زیادہ ذکر کرتے ہیں) اس سے یہ بھی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری اور بالخصوص افسانوی ادب کی لئے اتنی ماحمی کیوں رہی ہے اور ہمارے ناول اور افسانے کا اکثر و بیشتر موضوع زمین داری کا خاتمہ تقسیم ہند دہستان کا المیہ اور بیٹی ہوئی قبل تقسیم کی تہذیب کا مریخ کیوں رہا ہے جب کہ ہندی میں ان تینوں موضوعات پر تین سے زیادہ ناول نہیں لکھے گئے ہمارے یہاں آنچلک (علاقائی تہذیبوں کی عکاسی کرنے والے) ناول اور افسانے کیوں نہیں لکھے گئے اور ہمارے یہاں نئے صنعتی ہندستان کے حالات اور اس کی نئی آویزشوں سے بے تعلق کیوں ہے؟

یہ سب باتیں شکایت کے طور پر نہیں کہی جاسکتیں محض گزارش احوال واقعی ہے وجہ اس کی ایک یہ بھی ہے کہ فرقہ وارانہ فسادات اور اردو کے ساتھ ۴۴ سالہ ظلم نے اردو کے عام ادیب کو ماضی سے زیادہ وابستہ کر دیا اور حال سے کسی قدر بیزاریا نا امید بنا دیا۔

## ۲۔ پیشے

پیشے اور آمدنی کے اعتبار سے یہ سبھی مصنفین (چند کو چھوڑ کر) متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی مزدور یا کسان نہیں ہے نہ کوئی کروڑ پتی سیٹھ ہے نہ کوئی ایسا اقتدار والا ہے کہ اس کے زیر نگیں کوئی علاقہ ہو۔ یہ شاید اس وجہ سے بھی ہے کہ ابھی تک تعلیم ہمارے پچھلے طبقوں تک پہنچی ہی نہیں ہے اور ادب پر ہنوز متوسط طبقے ہی کا قبضہ ہے۔ اردو کے اپنے مخصوص مسائل کی وجہ سے اردو کے مصنف کے سامنے صرف قلم کے سہارے زندہ رہنے کا امکان نہیں ہے البتہ یہ ضرور ہے کہ مشغلے یا تفریح کے طور پر تصنیف و تالیف کو بھی لگائے رکھتے ہیں اور دوسرے پیشوں کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی یہ بھی آمدنی کا ضمنی ذریعہ بن جاتے خاص طور پر خواتین کے لیے اس کا امکان زیادہ ہے جیلائی بانو اور واجدہ تبسم (اس ضمن میں سب سے زیادہ کامیابی مشاعروں والے شاعر کو ملتی ہے گویا ایسے بہت کم شاعر ہیں جو صرف اس کو ذریعہ معاش بناتے ہوں مگر مشاعروں سے خاصی آمدنی ممکن ہے۔

ادب ہوں کی بہت بڑی تعداد تعلیمی اداروں سے وابستہ ہے مثلاً اوپر دی ہوئی فہرست کے ۲۴ شاعروں میں سے ۱۳ کا تعلق یونیورسٹیوں یا کالجوں سے ہے دوسری فہرست میں ۱۰ میں سے ۳ کا تعلق تدریس سے ہے۔ افسانہ نگاروں میں ۲۳ میں سے صرف ۲ کا تعلق یونیورسٹی سے ہے۔ مزاح نگاروں میں کبھی ۱۰ میں صرف ۲ مدرس ہیں جب کہ ۲ نقادوں میں سے ۱۶ کا تعلق یونیورسٹیوں سے ہے یا رہا ہے۔ ۱ محققین میں سے ۷ مدرس ہیں۔ پیشوں کے اعتبار سے صورت حال یہ ہے :-





فلم اور سرکاری ملازمتوں کا مرکز چونکہ شہر ہیں اس لیے ہمارے ادیبوں کا تعلق بھی دیہات اور قصبے کے مقابلے میں شہر سے ہو گیا اور وہ اپنے قصبائی مراکز سے دور ہو گئے۔ یہاں متوسط طبقے سے تعلق رکھنے کی بنا پر لیجائی ہوئی نظروں سے کبھی اپنے سے اوپر والے طبقے کی چمک دمک کی زندگی کو دیکھتے ہیں کبھی غصہ ہوتے ہیں تو نچلے طبقے کی کشمکش سے اسے ڈرتے ہیں اور نچلے طبقے کی نظروں سے مستقبل کے حسین چہرے کی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں اگر اس سے مایوسی ہوتی ہے تو کبھی مذہب اور روحانیت میں پناہ لیتے ہیں کبھی حسرت زدگی اور اعصابیت میں کبھی فلسفہ طرازی میں پناہ کا ہیں الگ الگ ہیں۔

### ۳۔ ادبی سرپرستی

سرپرستی کی اصطلاح ادبی سماجیات میں PATRONAGE کے لیے استعمال ہوتی ہے یہ سرپرستی محض سرکار و ریاست کی نہیں ہوتی جمہوری دور میں ان بھی اداروں کی ہوتی ہے جو ادب کے لیے ذریعہ معاش فراہم کرتے ہیں۔ اردو کو آزاد ہندستان میں مناسب مقام نہیں ملا۔ اردو تعلیم کے انتظامات ختم کر دیئے گئے، اردو ادارے تعطل کا شکار ہو گئے، سرکاری دفاتر سے اردو کو دس نکالا ملا، نتیجہ یہ ہوا کہ اردو پڑھنے والوں کی تعداد کم ہوتی گئی اور اردو نفع بخش کاروبار نہیں رہی، کاروباریوں نے اس طرف توجہ نہیں کی اور ہندی کے برخلاف اردو میں طباعت اور اشاعت کے کاروبار پر بڑے بیوپاری کا قبضہ نہیں ہوا۔ اردو میں نہ نوبھارت ٹائمز دن مان، ساریکا اور دھرم ٹیگ، جیسے بڑے کاروباری پرچے نکلے نہ دھیم پر دیش اکادمی اور سنٹرل ہندی ڈائریکٹریٹ کی طرح یہاں کوئی ایسے ادارے تھے جو اردو کی معیاری ادبی کتابوں کو تھوک میں خرید لیں۔ ہمارے یہاں اگر کوئی کاروباری ادارہ تھا تو رر اے ڈسٹریکٹ، تھا یا تھوڑی بہت مدر ترقی اردو بورڈ یا حال میں مختلف ریاستوں کی اردو اکادمیوں سے مل سکتی تھی۔

اس معاملے کا اہم ناک پہلو یہ ہے کہ اردو میں کتابوں کی اشاعت اور پکری کا کام کاروباری سطح پر کیا ہی نہیں گیا، زیادہ تر اس پوسے کاروبار کی نوعیت تھی

قسم کی ہے مکتبہ جامعہ جیسے پڑانے اور مستند ادارے تک کا یہی حال ہے کہیں مارکیٹ کا کوئی جائزہ لیا گیا نہ باقاعدہ اشاعت گھر موجود ہیں جن کے باقاعدہ منصوبے ہوں۔ اردو بنگ اسٹالوں اور کتب فروشوں کی کوئی باقاعدہ تنظیم ہے نہ ان کی کوئی مکمل فہرست موجود ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اردو میں تصنیف و تالیف عام طور پر گھلٹے کا سودا ہے اور اس کی بڑی وجہ اس کی غیر کاروباری تنظیم یا عدم تنظیم ہے۔

اردو کے شاعروں اور ادیبوں کے معاشی وسائل عام طور پر مندرجہ ذیل ہیں:

- ۱۔ مشاعرے
- ۲۔ کتابوں کی اشاعت
- ۳۔ رسالوں میں مضامین کی اشاعت
- ۴۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے یا دیگر پروگرام
- ۵۔ ساہتیہ اکادمی اور دیگر اکادمیوں کے انعامات
- ۶۔ فلم
- ۷۔ تراجم نیشنل بک ٹرسٹ، پی۔ آئی۔ بی وغیرہ کے لیے تراجم
- ۸۔ صحافت

کتابوں اور رسالوں کے سلسلے میں صورت یہ ہے کہ اس کا رو باری مناسب تنظیم نہ ہونے کی وجہ سے اردو کتابوں کی بکری محدود رہے گو ہندوستان کی ۵۰ یونیورسٹیوں میں بی۔ اے اور ایم۔ اے کی سطح پر اردو کی تعلیم کا انتظام ہے اور اس کام میں ۳۰ سے زیادہ اساتذہ اور کم سے کم چار ہزار طلبہ مصروف ہیں جن میں پی۔ ایچ۔ ڈی اور ایم۔ فل کے طلبہ کی تعداد کئی سو ہے مگر ان کے لیے کتابیں فراہم کرنے کا انتظام اطمینان بخش نہیں ہے۔ اس کے باوجود اردو کتابوں کی بکری کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ سب سے زیادہ بکری مذہبی ادب کی ہوتی ہے اور تقریباً اسی قدر کھپت فلمی، جاسوسی اور رومانی ادب کی ہے۔ رسالوں کے سلسلے میں بھی یہی صورت شمع، بیسویں صدی، روپی اور مختلف ادبی اور نیم ادبی ڈائجسٹ مثلاً ہما، ہری، شبستان خلعتے مقبول ہیں۔ یہی حال جاسوسی دنیا اور رومانی دنیا کا ہے۔

کتابوں کی بکری کے سلسلے میں صورت حال یہ ہے کہ تصنیف و تالیف سے مصنف کے پتے کچھ نہیں پڑتا، اگر کچھ ملتا ہے تو ناشر کو یا پھر اس بک سیلر کو جو اکثر صورتوں میں نادبند ہوتا ہے اور ناشر سے بہت بڑا کمیشن حاصل کر لینے کے باوجود اصل رقم بھی ناشر یا مصنف کو نہیں دیتا۔ مصنف محض صاحب کتاب بننے کے شوق میں خود کتاب چھپواتا ہے اور دوستوں کے حرف تحسین سے تسکین حاصل کر لیتا ہے جب کہ کتب فروش اس سے تھوڑی بہت منفعت بھی حاصل کر لیتا ہے۔ صاحب تصنیف کو کچھ رقم ملتی ہے تو وہ ساہتیا کا دی یا اردو اکادمیوں کے انعامات ہی کی رقم ہوتی ہے۔

رسالے کی صورت حال یہ ہے کہ مندرجہ ذیل رسالوں میں گیارہ رسالے سرکاری یا نیم سرکاری ہیں، آج کل، نیا دور، تعمیر، زبان و ادب، نورس، نخلستان، پاسان، مغربی بنگال، دلی، تعمیر، پرانہ، خبرنامہ۔ سات کاروباری رسالے ہیں، شمع، بیوس، صدی، شبستان، ہما، ہدی، جاسوسی دنیا، رومانی دنیا، ۹ ماہوار رسالوں میں شب خون، شاعر، سب رس، عصری، آگہی، سہیل، آستانہ، منادی، معارف، برہان، ہیں جو اکثر گنڈے دار نکلتے ہیں۔ سات سماجی یا شش ماہی رسالوں میں نوائے ادب، گفتگو، عصری ادب، تناظر، معیار، شعور، دستور وغیرہ ہیں۔ ان میں سرکاری رسالوں کے علاوہ کوئی بھی مضامین کا معاوضہ نہیں دیتا اور یہ معاوضہ بھی بہت معمولی ہوتا ہے۔ ریڈیو اور ٹی وی پر بھی گنجائش بہت محدود ہے تو اردو کے بعض اچھے لکھنے والے ریڈیو اور ٹی وی سے متعلق ہیں (عمیق، زیرِ فحوی، کمال احمد صدیقی، قیصر قلندر، انیس رفیع، اقبال، محید وغیرہ ریڈیو سے اور منظرِ امام، منظور الامین، فاروق نازکی، ٹیلی ویژن سے متعلق ہیں) مگر پھر بھی اردو پروگراموں کے کم ہونے اور مناسب تربیت اور ٹریننگ نہ ہونے کی بنا پر عام لکھنے والوں کو اس کا فیض نہیں پہنچتا۔ فلم تعلقات کے بھروسے روزگار دے سکتا ہے۔ تجرّج، ساحر اور عزیز قیسی کے بعد کی نسل میں نذا فاضلی اور دو ایک نام ہی اور ہیں جو اس میدان میں قسمت آزمائی کر رہے ہیں۔ تراجم کا بھی یہی حال ہے، صحافت نے اچھے ادیب پیدا کیے مگر ان دنوں صحافت سے متعلق ہونے والے ادب بہت کم ہیں۔

اردو اکادمیاں :- اردو اکادمیاں اب خیر سے اہو گئی ہیں۔ جموں و کشمیر اردو اکادمی تو اردو کا کام نہ کرنے کے برابر کرتی ہے باقی دئی، راجستھان، کرناٹک اور مدھیہ پردیش کی اردو اکادمیوں کو جو رقیس مل رہی ہیں وہ بہت کم ہیں اور ان پر سرکاری گرفت زیادہ ہے۔ اتر پردیش، بہار، آندھرا پردیش، مغربی بنگال اور جہاراشٹر کی اردو اکادمیاں البتہ فعال ہیں لیکن عام طور پر اکادمیوں کا نظم و نسق ایسے ارباب اختیار کے ہاتھوں میں ہے جنہیں یا تو اردو کے معاملات سے سرے سے واقفیت ہی نہیں ہے اور وہ اردو کو محض سیاسی ہتھیار کے طور پر استعمال کرنا چاہتے ہیں یا پھر ان لوگوں کے ہاتھ میں ہے جن کو اردو کے لیے کام کرنے کی فرصت نہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ مشاعرے ہوں یا اکادمیاں سب جگہ ادبی سرپرستی کے وسیلے بنیادی طور پر ایسے لوگوں کے ہاتھوں میں ہے جنہیں اردو کے کام سے دلچسپی یا واقفیت یا اس کی فرصت نہیں ہے۔

اکادمیاں سارے کام نہیں کر سکتیں یوں بھی حکومت کی سرپرستی کی وجہ سے ان کے اختیارات محدود ہیں۔ اردو دنیا پچھلے ۴۴ برسوں کی نا انصافیوں کو یک قلم ختم کرنا چاہتی ہے اس لیے اکادمیوں سے کہتی ہے، بیزاری اور غمی کا اظہار کرتی ہے جو بلا وجہ نہیں مگر نامناسب ہے۔ اکادمیاں صرف انعام دے سکتی ہیں، معذور ادیبوں کی مدد کر سکتی ہیں اشاعت کتب کے لیے روپیہ اور اردو کے طالب علموں کو وظیفہ دے سکتی ہیں، وہ اردو کو دوسری سرکاری زبان نہیں بنا سکتیں اردو کی تعلیم کا انتظام کر سکتی ہیں اور نہ دفتر اور کچر یوں میں اس کا عمل دخل کر سکتی ہیں اور جب کبھی کوئی پیش رفت ہوتی ہے تو وزیروں کی تقریریں اور سرکاری دفتر والوں کی لیت و لعل اسے ختم کر دیتی ہے یہی حال ترقی اردو بورڈ کا بھی ہے اور نیم سرکاری اور غیر سرکاری اداروں کا بھی ہے جنہیں اردو دنیا نے بڑے ایمانوں سے بنایا تھا اور اب انھیں صبر کر لیا ہے، انجمن ترقی اردو (ہند) تک سے بھی توقعات پوری نہیں ہوئی ہیں کہ وہ تعطل کا شکار ہے۔

اس صورت حال کو سامنے رکھیں تو اندازہ ہو کہ اردو کے لکھنے والوں کے لیے تصنیف و تالیف سنجیدہ ذریعہ ۱۰۰۰ اش کے بجائے محض مشغولین کر رہ گئی ہے۔ انھیں علم ہے کہ اس سے اگر روپیہ حاصل کرنا ہے تو سطحی قسم کی سرسری کاوشیں۔ مثلاً مشاعرے میں 'چلنے' والی پست سطح کی غزل لکھنا۔ مناسب ہے سنجیدہ غور و فکر و محنت

اور ریاضت غیر ضروری ہے۔ اگر تصنیف و تالیف کا مقصد محض اکادمی کا انعام لینا یا ہم چشموں میں عزت و شہرت حاصل کرنا ہے تو اس کے لیے دیدہ ریزہ اور مغز کاوی ضروری نہیں، جوڑ توڑ، سعی، سفارش زیادہ ضروری ہے اور اگر خود اپنا قدر بڑا کر سکیں تو دوسروں کی ٹانگ کھینچنا زیادہ مفید ہو گا۔ اس پس منظر میں اردو مصنفین کی صفوں میں چھائی ہوئی سازشوں، غیبت اور خوشامد شکر زنجیوں اور بیزارئی اور کلبیت کا کچھ حوالہ تو ملتا ہے یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اکادمیوں میں انعام کے لیے پیش ہونے والی کتابوں میں سب سے زیادہ تعداد بے رنگ شعری مجموعوں کی ہوتی ہے اس کے علاوہ افسانوں کے مجموعے ہوتے ہیں اکادمی کا ناول باقی تراجم وہ بھی معمولی۔ سنجیدہ، علمی، ادبی کتابیں شاذ ہی نظر آتی ہیں اور شعری اور افسانوی مجموعوں میں بھی وزن و وقار، ریاضت و محنت کے آثار تقریباً ناپید ہوتے ہیں۔

مجموعی طور پر اردو کے ادب عدم وابستگی کا شکار نظر آتے ہیں۔ وہ نہ تو ارباب اقتدار کا حصہ بن کر ملک کے اندر تہذیبی اور عمرانی تبدیلیوں کا فعال اور محرک حصہ بنے ہیں کہ ان کے لب تہذیبی کے رجحان اور نئی قدروں کے نفع کا سکس نہ وہ ان الفت لابی طاقتوں سے خود کو محم آہنگ پاتے ہیں جن کی نظر میں مستقبل پر ہیں اس عدم وابستگی میں لسانی اور تہذیبی اقلیت کے مسائل کو بھی دخل ہے اور ان سب عناصر سے مل کر ایک نئی صورت حال پیدا ہو گئی ہے جو ملک کی عام فضا کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اپنی مخصوص پیچیدگیوں اور الجھنوں سے خالی نہیں۔

اثر پر دیش اردو اکادمی نے ۱۹۸۱ء میں جن ۸۶ کتابوں کو انعام دیان کی تقسیم سے اردو میں تصنیف و تالیف کی مختلف شکلوں کی مقبولیت کا اندازہ ہو سکتا ہے

۱۔ تنقید و تحقیق و تدوین	۲۸	۶۔ مختلف علوم و فنون	۴
۲۔ شاعری	۲۳	۷۔ بچوں کا ادب	۸
۳۔ مختصر افسانے	۹	۸۔ سوانح، خاکے، انشائیے	۳
۴۔ ڈراما	۴	۹۔ تراجم	۳
۵۔ طنز و مزاح	۳		۸۶

گزرے ہوئے کل کے اس آئینے میں ہماری کیا شکل ابھرتی ہے اسے پہچاننے کے لیے تاریخ کے پاس بڑا ذخیرہ ہے، تخت و تاج کی تفصیلات ہیں۔ جیتی اور باری جانے والے جنگوں کی داستانیں ہیں، حکومتوں کے فرمان اور فوجوں کی نقل و حرکت کے سبھی پتے، نشان موجود ہیں لیکن قسمتی سے انسان کا اندرون کا حال جاننے کے ذریعے تاریخ کے پاس کچھ نہیں ہیں اور تاریخ ہو یا تمدن دراصل ان کی تعمیر و تشکیل نو انسان کے اندرون سے اُٹھنے والے پُر اسرار اور پیچیدہ جذبات و افکار ہی سے ہوتی ہے جن کی ہلکی سی گونج ادب میں سنائی دیتی ہے۔ لہذا ادب تاریخ کا وسیلہ بھی ہو سکتا ہے اور اس کا پیش رو بھی۔

مگر ادب کی اپنی پوری کائنات ہے۔ اول تو ادب کے اصناف الگ الگ ہیں اور ہر صنف کا پیرائہ بیان جدا جدا ہے دوسرے ادب میں حقیقت کا بیان تاریخ اور سائنس کی طرح براہ راست نہیں ہوتا ادبی پیرایہ میں ہوتا ہے، اسی لیے اس کا امکان رہتا ہے کہ ادب کے بیانات کی گہرائی میں اترے بغیر ان کے لغوی اور ظاہری معنی پر اعتبار کر کے کوئی ادب نا شناس غلط نتائج اخذ کرے اور حقیقت مسخ ہو کر رہ جائے۔ ادب کا لہجہ صرف اس کے اپنے دور ہی سے نہیں، ادبی روایت اور اسلوب سے بھی بنتا ہے، اس کی شبیہیں اور استعارے، اس کے رموز و علائم، اس کے کردار اور واقعات، اس کے تصوراتی رنگ و آہنگ کی دھوپ چھاؤں، یہ سب کچھ فکر و حقیقت پر رنگ برنگ نقاب ڈال دیتے ہیں۔

پھر ادب محض فکر اور جذبہ ہی نہیں، فکر ہوتا تو فلسفہ بن جاتا، محض جذبہ ہوتا تو عشق، جنون یا پیغمبری ٹھہرتا۔ اس کا مقصد محض معلومات کی فراہمی یا فکر اور جذبے

کی اندانی تہیں بلکہ ان کی مدد سے نئی جمالیاتی بصیرت تک رسائی حاصل کرتا ہے اور اس کوشش میں وہ فکر و خیال، احساس و ارتکاز کے نہ جانے کتنے سانچے بناتا بگاڑتا ہے اور اسی کوشش کے ذریعے اپنے آپ کو پہچانتا ہے، اپنے اور فطرت کے رشتے دریافت کرتا ہے، اپنی اور اپنے چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی سے مسابقت اور مطابقت کے رابطے طے کرتا ہے اور اپنے اور دوسرے انسانوں کے درمیان توازن قائم کرتا ہے، اس لحاظ سے ادب سے کسی قسم کے نتیجے نکالنے سے قبل اس کے پیرائے بیان کے انوکھے پن پر نظر رکھنا ہوگی اور اسی کے ساتھ ساتھ اس کے جمالیاتی مشن اور اس کی معنویت کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔

شاعری میں طرز فکر اور طرز احساس کی پیچیدگیاں زیادہ ہیں اور صنف شعریٰ زیادہ مخصوص پیرایہ اخبار اختیار کرے گی اور رموز و علامت سے زیادہ کام لے گی اسی قدر یہ پیچیدگیاں بڑھتی جائیں گی، اس لیے غزل کے شعر سے تاریخی صدائقوں کے بارے میں نتیجے نکالنا نہایت دشوار اور خطرناک ہے۔ ممکن ہے جسے ہم شاعر کا حقیقی اخبار سمجھ رہے ہوں وہ محض روایتی انداز بیان ہو یا محض بولتے ہوئے قافیہ کی آواز۔ اس لیے انیسویں صدی کی مزاج شناسی کے لیے غزل کا استعمال بالخصوص اور شاعری کا بالعموم جو حکم کا کام ہے سب سے زیادہ آسان وسیلہ شاید افسانوی ادب ہے جس کے ذریعے روح عصر نئے رنگ و آہنگ سے جلوہ دکھاتی ہے۔ ڈرامے سے قطع نظر انیسویں صدی میں افسانوی ادب نے تین واضح موڑ لیے اور یہ تینوں موڑ پوری انیسویں صدی کے مزاج اور کردار کو واضح کرنے کے لیے کافی ہیں۔ پہلے دور میں قصوں کا، دوسرے دور میں داستانوں کا اور تیسرے دور میں ناولوں کا عروج ہوا۔ قصے کا تعلق اجتماع سے ہے، داستان کا تخیل سے اور ناول کا فرد سے۔ اور پھر اجتماع، تخیل اور فرد کا تعلق مخصوص قسم کے معاشروں، تہذیبوں اور اقتصادی نظام سے ہے۔ انیسویں صدی کے معاشرتی اور اقتصادی سفر کی پوری داستان انھیں تین اصطلاحوں میں پوشیدہ ہے۔ قصہ کیا ہے؟ ہم نام مصوروں کا بنایا ہوا انکار خانہ ہے۔ ایسی کہانیوں کا ذخیرہ جو ہمیں فضا میں گردش کرتی ہوئی ملتی ہیں۔ مافی، مادی اپنے نواہوں اور پوتلوں



کوساتی ہیں، دوست اپنے دوستوں سے سنتے ہیں، یہ کوئی نہیں جانتا کہ ان کہانیوں کا مصنف کون تھا، پھر کوئی لکھے والا انھیں اپنے لفظوں میں لکھ ڈالتا ہے اور اسی آئی شکل میں گردش کرنے لگتی ہیں۔ یہ قصے، کہانیاں ایک ملک سے دوسرے ملک تک پہنچتی ہیں، ایک تہذیب سے دوسری تہذیب کو جا ملاتی ہیں اور مشرق و مغرب کی طنائیں کھینچتی ہوئی زمان و مکان کی سرحدوں سے بلند ہو جاتی ہیں، ایک مثال اس مشہور کہانی کی ہے جس میں ایک بچے کی دو ایک دعوے دار ہوتی ہیں، معاملہ عدالت تک پہنچتا ہے اور جج فیصلہ کرتا ہے کہ دونوں عورتیں اس بچے کو مخالف سمت میں کھینچیں اور آدھا آدھا بانٹ لیں۔ اصل ماں بچے کی یہ تکلیف برداشت نہیں کر پاتی اور دعوے سے دستبردار ہو جاتی ہے اور اسے بچہ دے دیا جاتا ہے۔ یہ کہانی جو بدھ مذہب کی کہانیوں میں شامل تھی بریخت کے ڈرامے "کاکیش بن چاک سرکل" کی شکل میں بیسویں صدی تک پہنچی ہے، ان قصوں کے درمیان کئی امتیازی خصوصیات مشترک ہوتی ہیں۔ پہلی یہ کہ ان کے واقعات اور کبھی کبھی کردار تک معروف اور مشہور ہوتے ہیں۔ ان کا تعلق یا تو کسی پرانی روایت اور تلمیح سے ہوتا ہے یا کسی ایسے واقعے سے جو ابھی حال میں پیش آیا ہو اور جس کا علم محاط طب سماج کو بخوبی حاصل ہو۔ گویا قصہ گو کا کام صرف دیئے ہوئے واقعات اور معارف کرداروں کو قصہ گوئی کی رنگینی اور قوت بیان کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ ان قصوں کے فکری تانے بانے سے اس دور کے مضمرات کا اندازہ لگانا بے جا نہ ہوگا۔ کس قسم کے واقعات کو کس خاص رخ سے اہمیت حاصل ہوئی، کس قسم کے کرداروں نے اہتمام پایا اور کس قسم کی تہذیبی فضا اس دور کو اس آئی — یہ تمام شواہد ادبی ہی نہیں تاریخی اور تہذیبی معنویت بھی رکھتے ہیں۔

لہذا ان سبھی قصوں کی پہلی خصوصیت ان کی سماجی اور اجتماعی قبولیت ہے اس دور تک اجتماع سے فرد کا رشتہ کٹا نہیں ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں ہوگا کہ فرد ابھی ہمیت اجتماع سے الگ اکائی کی حیثیت سے ابھرا ہی نہیں ہے، وہ گویا روح اجتماعی کے اظہار کا محض ایک وسیلہ ہے، اس کی زبان سے اس

کا دور اور اس کے لوگ بولتے ہیں اور اس کی انفرادیت انہی لوگوں کے طرز فکر اور طرز احساس کو قوت گویائی بخشنے کی مرہون بنتی ہے۔

دوسری اہم خصوصیت ان سبھی قصوں کے پیچھے کارفرما ایک اخلاقی آہنگ ہے جو ان قصوں کو معنویت بخشتا ہے، یہ اخلاق فلسفیانہ نہیں علی ہے جو مختلف النوع تصورات کے درمیان شیرازہ بندی کا کام انجام دیتا ہے، اخلاق کے اس تصور کے پیچھے ترغیب یا اصلاح کا جذبہ نہیں اپنے دور کی علی سچائیوں کو عام اور دل پسند پیرایے میں محفوظ کر لینے کا خیال البتہ موجود ہے یہ گویا دانش عصر کے افسانوی پیکر ہیں۔

تیسرے ان سبھی قصوں میں انسان اور فوق فطری عناصر کے درمیانی خطوط مبہم اور غریب واضح ہیں۔ واقعات کے درمیان ربط منطق فراہم نہیں کرتی، ہر معلول کی علت لازم نہیں اور اسباب و محرکات کا سلسلہ اتفاقات سے جا ملتا ہے۔ انسان کے پاس فتح کا سب سے بڑا خطا وسیلہ اگر کچھ ہے تو تائید رسانی ہے یا کسی پہنچے ہوئے مرشد کی سفارش یا پھر کسی تعویذ یا منتر کا سہارا جو ناممکن کو ممکن کر دکھاتا ہے اور ناگزیر ایسے کو خوشگوار انجام تک پہنچاتا ہے۔

ابتدائی دور کے نثری قصوں کو پیش نظر رکھا جائے تو مندرجہ ذیل تصانیف پر غور کرنا ہوگا: فضل کی مکر بل کتھا؛ عیسوی خاں کی داستان مہر افروز و دلبر۔ شاہ عالم سے منسوب عجائب القصص؛ تحسین کی 'نوط زیر قلع'؛ انشائی رانی کیشکی کی کہانی اور فورٹ ولیم کے زیر اثر لکھے گئے قصے جن میں میراٹن کی باغ دیہار کو گل سرسید کی حیثیت حاصل ہے۔ ان سب قصوں میں یہ بات مشترک ہے کہ: ۱۔ کمر بل کتھا کے علاوہ کسی کا ذریعہ اظہار مذہبی نہیں ہے اور ان سب میں ایک غیر مذہبی روادارانہ فضا بھی پائی جاتی ہے۔

۲۔ ان میں مشہور اور عام طور پر مقبول قصوں کا طرز قائم رکھا گیا ہے جن کی روایت ہمارے عوامی ادب میں چلی آتی ہے اور

۳۔ ان سبھی قصوں میں شہری معاشرت کی جھلکیاں نمایاں ہیں، وہی زندگی کی تصویریں یا تو ہمارے سے غائب ہیں یا ہیں تو ضمنی اور ثانوی۔

۴۔ یہی قصے کسی نہ کسی شکل میں ہماری عوامی روایت کا حصہ بنے رہے ہیں اور اس متعین اور مقررہ واقعاتی ڈھانچے کو طرزِ بیان اور تخیل کی رنگارنگی نے طرح طرح کے نزلے روپ دے دیئے ہیں ان میں وہ قصے بھی ہیں جو ہمارے گاؤں، دیہاتوں میں مقبول رہے ہیں۔ وہ قصے بھی جو ہماری نانی دادیاں سنانی آئی ہیں اور وہ بھی جن کا سلسلہ پنج تنتر، ہنوپدیش یا الف میلے سے ملتا ہے۔ اس قسم کی کہانیوں کا اپنا ایک الگ شجرہ ہے اور ان کی نقل و حرکت ملکوں اور تہذیبوں کے درمیان تجارتی اور دوسرے تعلقات سے متاثر ہوتی آئی ہے۔ چنانچہ ہندستان، مصر، بابل، شام، ایران اور وسط ایشیا کے ذریعے ایسی لاتعداد کہانیوں کا لین دین ہوا ہے اس خیال کا بار بار اظہار کیا گیا ہے کہ عین ممکن ہے کہ ہندستان کی کہانیوں نے مال تجارت کے ساتھ الف میلے کی سرزمین تک سفر کیا ہو اور وہاں سے عرب تاجروں کے ذریعے اٹلی کی بندرگاہوں تک رسائی حاصل کی ہو اور شکسپیر کو اپنے ڈراموں کے لیے کئی کہانیاں یہیں سے ہاتھ آئی ہوں (اس قسم کے عوامی قصوں کا شجرہ نسب پروفیسر مولسن نے اپنی کتاب ورلڈ لٹریچر میں تین عالمی تہذیبوں سے ملا دیا ہے — یونانی — سامی اور جنوبی ایشیائی)۔

دکریل کتھائے قبل کی روایت میں کم سے کم دو قصے قابلِ ذکر حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک ملا وجہی کی ”سب رس“ جس کا تمثیلی طرزِ اپنی آپ مثال ہے اور جو تمثیلی پردے میں ایک متداول قصے کو نئے پیرایے کے ساتھ پیش کرتا ہے یہاں بھی معاملہ حسن و دل، کا ہے جسے بعض محققین کمرشن مشرکی پر بودھ چندرا اورے“ کا قصہ قرار دیتے ہیں اور کچھ فتاحی کی فارسی تصنیف ”ستور العشاق“ کا دونوں صورتوں میں ملا وجہی کے قصے کے متداول عوامی قصہ ہونے میں کوئی شبہ ہے نہ اس کی اخلاقی معنویت میں نہ اس کے فوق فطری اجزاء سے کام لینے کے انداز میں ملا وجہی کے نزدیک قصے کی واقعیت اہم نہیں اس کی اخلاقی تمثیل اہم ہے جس کی نوعیت مذہبی اور تصوفانہ نہیں غیر مذہبی آزاد خیالی اور عشق کی اولیت پر مبنی ہے دوسرے وہ تمثیلی قصے یا مکتے ہیں جو شکارنامے کے نام سے دکن میں عام تھے اور

جنہیں عام طور پر خواجہ گیسو دراز بندہ نواز سے منسوب کیا جاتا رہا ہے اس کا ایک نمونہ

یہ ہے : ” ہم چار بھائی تو دیہات سے تھے ان میں سے تین کا لباس

نہیں تھا اور چوتھا برہنہ تھا۔ جو بھائی برہنہ تھا اس کی آستین میں نقد

تھا۔ ہم چاروں تیرکان خریدنے بازار گئے، قضا آئی اور چاروں کے

چاروں مارے گئے اور چوبیس زندہ اٹھ کھڑے ہوئے۔ اس وقت

چار کمانیں نظر آئیں، تین ٹوٹی ہوئی تھیں اور ناقص تھیں اور ایک

بے خانہ اور بے گوشہ۔ اس برہنہ بھائی نے جس کے پاس پیسے تھے

اس بے خانہ اور بے گوشہ کمان کو خرید لیا۔ تیرکی فکر ہوئی۔ چار تر نظر آئے،

تین ٹوٹے ہوئے تھے اور چوتھے میں پیر اور پیکان نہیں تھے۔ ہم نے پیر

و پیکان تیر کو خرید لیا اور شکاری تلاش میں صحر کو روانہ ہوئے چار ہرن

نظر آئے، تین مردہ تھے اور چوتھا بے جان تھا۔ بے جان ہرن پر بے پیر

و پیکان تیر چھوڑا گیا۔ اب شکار باندھنے کے لیے فتراک چاہیے۔ چار

کندیں نظر آئیں۔ تین پارہ پارہ تھیں اور ایک کے کنارے اور وسط نہیں

تھے۔ شکار اس بے کنارہ اور بے میاں کند میں باندھا گیا اب ٹھہرنے کے

لیے اور شکار کو پکانے کے لیے گھر چاہیے۔ چار گھر نظر آئے۔ تین ٹوٹے

ہوئے تھے اور ایک کی چھت اور دیواریں غائب تھیں، ہم اس بے بخت

اور بے دیوار گھر میں داخل ہوئے۔“

آخر میں شکار نامے کے مصنف ارباب نظر کو اس معنی کے حل کرنے کی دعوت دیا

ہے ظاہر ہے کہ یہ معنائیں ملی ہیں اور یہ قصہ جو عام طور پر مشہور ہوگا تصوف کی اصطلاحوں

میں ڈھال لیا گیا ہے۔

کربل کتھا نیم مذہبی، نیم تاریخی قصے کو بیان کرتی ہے تاکہ وہ عورتیں جو فارسی

نہیں سمجھتیں اپنی زبان میں امام حسین اور ان کے رشتہ کی شہادت کا حال پڑھ اور

سن سکیں۔ کربل کتھا انیس کے مرثیے سے تقریباً سو سال قبل لکھی گئی لیکن یہاں

بھی امام حسین اور ان کے رشتہ کے حلقے، لباس اور طرز عمل پر ہندوستانی معاشرت

کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ قصہ ظاہر ہے کہ ہندوستانیوں کے لیے لکھا گیا ہے اس لیے اس

قہقہے میں بھی ایسی متعدد ہندوستانی تفصیلات اور جزئیات شامل ہو گئی ہیں جنہوں نے اسے ہندوستانی روپ دے دیا ہے۔ قہقہہ یہاں بھی طبع زاد نہیں ہے، رولہ تھی ہے اور وہ بھی ایسا جو ہمارے عوامی ادب کا جزو بن چکا تھا جس پر شمالی ہند اور دکن میں نوے، سلام، مرثیے، زاریاں تصنیف ہو چکی تھیں۔ فضلی نے البتہ اس کو ایک اخلاقی محور دے کر ہندوستانی رنگ روپ بخش دیا ہے، ہشکاش کی نوعیت مرنی ہے کر دار طبع طود پر سیاہ سفید رنگوں میں پیش کیے گئے ہیں، نیک ہر طرح نیک اور بد ہر طرح سے بد۔ یہ اور بات ہے کہ مصلحت خداوندی سے یہاں ہمارے گزریہ اور نیک بدوں کے مقرر میں آتی ہے — یہی وہ آواز ہے جو اس دور کے شعری سرمایے میں دور تک گونجتی سنائی دیتی ہے۔ تیسرا قنوطی لہو ہوا حاتم قائم اور نظیر کا شہر آشوب سودا کا شہر آشوب، سب میں نیکوں اور بانکالوں کی خواری اور زیروں حالی کا ماتم جا بجا ملتا ہے۔

شاہ عالم کی تصنیف ”عجائب القصص“ کو بیسے جو حال ہی میں دریافت ہوئی ہے، یہاں بھی قہقہے کا بیج وہی الف لیلوی یا داستانی ہے، متداولہ قہقہہ ہے جس میں سات سوالوں کا جواب لانے پر محبوب کو پانے کا مدار ہے اور ان سات سوالوں کے جوابات محض معلومات سے حاصل نہیں ہو سکتے بلکہ مرشد کامل کی ہدایت، توفیق الہی اور ریاضت سے ملتے ہیں۔ دائرہ کار کے اعتبار سے سب کے بعد ”عجائب القصص“ سب قصوں میں زیادہ وسیع ہے لیکن یہاں بھی قہقہے کے بعض حصوں کو چھوڑ کر متداولہ رنگ غالب ہے یہاں بھی اخلاقی مرکزیت نے کہانی کے دوسرے پہلوؤں پر غلبہ قائم کر رکھا ہے اور اس کی کوشش عوامی قصوں کو چھوڑ کر ایک داستانی شکل دینے کی ہے۔ کردار سپاٹ اور یک رنگ ہیں اور کہانی در کہانی کی الف لیلوی تکنیک کے علاوہ اس میں کوئی دوسری ندرت نہیں ہے۔ اسی سلسلے میں سعادت یار خاں رنگین کی تصنیف ”اخبار رنگیں“ کا تذکرہ بھی ضروری ہے جس میں اپنے دور کے مختلف واقعات اور لطیفوں کو رنگین نے اس التزام کے ساتھ جمع کیا ہے کہ دل کو بادشاہ فرض کیا ہے اور اپنے کو بادشاہ کی خدمت میں پرہیز نویس کی حیثیت سے شہر یا دنیا کے مختلف حالات کی خبر پہنچانے

وائے کاروپ دیلے۔ ہر واقعے پر دل تبصرہ کرتا ہے اور ہر تبصرے کے بعد ایک اردو کہاوت یا ضرب المثل ایک اردو اور ایک فارسی کا شعر دیا گیا ہے ان میں وہ مشہور شعر بھی ہے جو گویا اس پورے دور کی فضا کی عکاسی کرتا ہے۔

یہ جو کچھ ہے جہاں میں اس کے بیش و کم کو دکھا ہے  
ہمیں کیا دیکھتے ہو ہم نے اک عالم کو دکھا ہے

یہاں بھی مختلف قصوں کے ذریعے روایات اور روزانے کے واقعات یک جا کرنے کی کوشش موجود ہے اور ان سے کسی نہ کسی طریقے کا اخلاقی سبق حاصل کرنے کا تصور بھی ہے جس سے مصنف کے عوامی روایات اور اس کے حافظہ معاشرے سے گہرے تعلق کا اظہار ہوتا ہے۔ یہاں یہ ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اسی قسم کے روزمرہ کے واقعات یا مشہور عشقیہ قصوں کو تیر اور سودا اور تائیم نے اپنی ثنویوں کا موضوع بنایا ہے۔

پھر قصہ مہر افروز و دلبر ہے جس کا زمانہ تصنیف ۱۷۳۲ء کے لگ بھگ بتایا جاتا ہے۔ بادشاہ تاج و تخت سے بیزار ہو کر وارث کی آرزو میں جنگل میں ڈیرا جمایا ہے وہاں ایک فقیر ملتا ہے جس کی دماغ سے مہر افروز کی پیدائش ہوتی ہے۔ ۴۰ سال کی عمر میں مہر افروز شکار کا بیچھا کرتے کرتے ایک عجیب فرحت بخش بلوغ میں جا پہنچتا ہے جہاں مغلیہ طرز کے باغوں کی طرح فوارے ہیں۔ یہیں اس کی ملاقات دلبر سے ہوتی ہے۔ شہزادہ اس کا بیچھا کرتا ہے مگر جنگل میں راہ بھول جاتا ہے۔ وزیر زادے کے کہنے پر شہزادے کے گلے سے جنگل کے سب جانور اس کے مطیع ہو جاتے ہیں اور بندوں کا راجا اسے ایک درویش آرزو بخش کے پاس لے جاتا ہے جو اسے شہزادے منور کا قہقہہ سنا رہا ہے جو خواب میں خطا کی بادشاہزادی دلربا پر عاشق ہو کر جادو میں پھنس گیا تھا جس سے رہائی اسی وقت ممکن تھی جب تک وہ پتاکے بنے ہوئے طوطے کی چونچ پر تار کر تیرا رہے، مگر نشانہ خطا ہوا اور اس کا سرکٹ کر الگ جا گرا لیکن شہزادے کے وفادار تاجرزادے نے تاک کر نشانہ مارا اور شہزادے کو رہا کر لیا۔ پھر جب دلربا اپنے عاشق منور شاہ کے ساتھ جارہی تھی تو ایک چوراہے اغوا کر کے لے جاتا ہے تو بھی قبیر آباد کا بادشاہ سیدی جو اس پر ایک سا ہو کار کا بچہ ہی اسے واپس دلاتے ہیں۔ ان دونوں

واقعات سے تاجروں اور ساہوکاروں کی بڑھتی ہوئی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے جو آگے چل کر اتنی بڑھی کہ خود مغلیہ شہنشاہ شاہ عالم سے لے کر بہادر شاہ تک دہلی کے تاجروں اور ساہوکاروں کے قرضدار تھے اور ایسٹ انڈیا کمپنی بھی اوی چند اور چمک سیٹھ جیسے ساہوکاروں سے مالی امداد حاصل کرتی تھی اس کے علاوہ مہاراجہ و دہلی کی پوری فضا پر اسی غیر مذہبی سیکولر اور مشترک ہندوستانی تہذیب کے اثرات نمایاں ہیں مہاراجہ اور دہلی شادی کے بعد یورپ ماسی کو چاندنی کی سیر کو نکلتے ہیں عین اسی وقت راجا اندر اپنی اہلسراؤں کے ساتھ آسمانوں میں پرواز کر رہا ہوتا ہے :

”اتفاق ایسا ہوتا ہے اندر واسطے سیر کے بعد ابھراؤں نکلا  
سے سودہ کھ اس چاندنی کا ٹھاٹھ اور حسن کے طلسمات اور راگ و ناچ  
کا بناؤ بے اختیار کھڑا ہو رہتا ہے تو اس وقت کے بیچ میں چتر روپ  
پا تر تو ناچتی ہے اور گن ترنگ بچھا و جن بچھا و ج بجا و تی.....  
اندر جو چھا کھڑا تھا اس کے منہ سے بے اختیار رواہ و انکل جاتی....  
بھوہوں کا مذہب سرا و تلہے۔“

اس سیر و تفریح کے فوراً بعد مہاراجہ و مہاراجہ کے شریک سستی کی کہانیوں کے طرز پر طوطا دہلی کو خود کشی کرنے سے باز رکھتا ہے اور مختلف قصے سن کر اس کا دل بہلا تلہے اسے جنگل کی طرف لے جاتا ہے جہاں درویش مراد بخش رہتا ہے اسے طوطے کے کہنے سے دہلی میں بجا کر مست کر دیتی ہے اور وہ خوش ہو کر دہلی کی مراد پوری کرنے کا عہد کر لیتا ہے، مہاراجہ و مہاراجہ کو درویش زندہ کر دیتا ہے اور طوطا بھی انسانی قالب میں آجاتا ہے۔  
اس قصے کو کسی قدر تفصیل سے بیان کرنے سے مقصد یہ تھا کہ اس قصے کے بیچ و خم میں متعدد سنسکرت قصوں اور قدیم روایات کے حصے ملتے ہیں، دوسرے مثنوی ”سحر بیان، گلزار نسیم اور امانت، اور ہلاری لال کی اندر بھٹاؤں کی کہانیوں کا ڈچاچہ بھی یہیں سے فراہم ہوتا ہے۔ یہ قصے گویا شہر اور دیہی معاشرت کی سرحد کو طاف کرتے ہیں جہاں لوگ کہانیوں اور روایتی افسانوں سے فن کار کا رشتہ ہنوز گہرا تھا اور وہ فضا میں بکھرے ہوئے سبھی خزانوں کو طرح طرح سے محفوظ کر لینا چاہتا تھا اسی لیے طرزیان میں بھی کہیں تک شک کا اندازہ ہے کہیں بقول مرتبہ ”کمرشن بھکتی شا کھا کے

کویوں کے اکثر شعاریوں و نوح دہلی و آگرہ میں ضرب الامثال کے طور پر رائج تھے شرکی شکل میں نقل کرتا ہے شہر کی یہ تصویر دیکھی جس میں دیہات کی سرحد صاف جھلکتی ہے:-

”جیوں جیوں بادشاہزادہ نزدیک شہر کے پہنچتے تیوں  
تیوں اسے ایسی خوش وقتی ہوتی ہے گویا بادشاہزادے کا دل تو  
ہے کسان اور تن اس کا ہوا کھیت تس کوں حسن آباد کے جو سنگھن  
سنگھن درخت ہیں سوئی ہوئے شام گھٹا اور پھول جو جھڑپیں ہیں  
درختوں کے سوئی ہوئے بوند میں سوئے مانوں اس کا تن روہنی  
جو ہے کھیت تس پے برے ہے اور نہر میں کے شہر کے ہر چار طرف  
جاری ہیں و تالاب بھرے ہیں اور پانی میں جو ترنگیں چلتی ہیں  
سوئے ترنگیں نہیں چلتیں دلبر کے برہ سے جو عاشق جلتا ہے تس  
کے بجھاوئے کے واسطے ترنگیں اٹھتی ہیں:-“ ص ۳۳

نوطر زمیع کی تصنیف ۱۷۶۸ء سے ۱۷۷۵ء تک کے دوران مکمل ہوئی قصہ اس کا معروف ہے لیکن یہ بات البتہ قابل لحاظ ہے کہ یہاں بھی چاروں درویش تاجر ہیں اور خود بادشاہ ان تاجر درویشوں کا ہم جلس ہے جو ”مہر افروز و دبیر“ میں بادشاہی کے چارستون گنوائے گئے ہیں:-

”امیر و سپاہ کے لیے مانند آگ کے ہیں دوسریں وزیر اور  
پڑھے اور دانالوگ کہ یہ مانند باؤ کے ہیں تیسریں سودگر اور سا ہو کار  
یہ مانند پانی کے ہیں چوتھیں رعیت اور جات لیے مانند خاک کے ہیں:-“

پھر یہاں مادر برہمن کے ملاوہ فرنگیوں کا تذکرہ بھی جس انداز سے ہوا ہے وہ قویہ طلب ہے۔ وزیر ایک تاجر خواجہ سگ پرست کا حال بیان کرتا ہے جس کے کتے کی گردن میں جو اہرات کا پٹا پڑا رہتا ہے بادشاہ اسے غلط بیانی جان کر وزیر کی گردن مانے کے حکم دیتا ہے یکایک پہلی فرنگ کا دست بستہ کھڑا ہوا اور زبان پنج شفاعت وزیر کے کھوئی اور عرض کیا:-

کیجیے جان بخشی اور قصیر معاف  
بات اس کی کہ نہ بوجھو تم ز لاف



دیکھ بادشاہ عادل رعیت پر رورخون ناحق کرے اور  
وہاں جان ویر کا اپنے اوپر لیوے فراواں تاسف اور تلبہف کا  
ہے اول لازم یہ ہے کہ تحقیق فرمائے۔ (۲۳۵)

یہی صورت خواجہ سگ پرست کے بیان کردہ قصے میں بادشاہ فرنگ اور اختر بادشاہ  
فرنگ کی ہے جو فراست میں فردا اور ہمدردی اور خدمت خلق میں یکساں نظر آتے ہیں۔  
نوپر زمزمع جو باغ و بہار کا نقش اول ہے خود اسی قسم کے متعدد قصوں کے  
سانچوں کی مرہونِ منت ہے اور یہاں بھی وہ تمام عناصر واضح طور پر ملتے ہیں جن  
کی نشان دہی قصوں کے سلسلے میں کی جا چکی ہے۔ باغ و بہار فورٹ ولیم کالج  
کی تخلیق ہے اور فورٹ ولیم انگریز افسروں کی تربیت کے لیے قائم کیا گیا تھا  
مقصد صرف اردو سکھانا نہیں تھا بلکہ ہندوستان کی تہذیب اور فضا سے واقف کراتا  
بھی تھا جو قصوں کے ذریعے آسانی ممکن تھا۔ جان گل کرسٹ نے جو خواب  
دیکھا تھا وہ شرمندہ تعبیر نہ ہو سکا اور برطانوی حکمرانوں کو ہندوستان کے لوگ پلچر  
سے واقف کرانے کا کام بیچ ہی میں منقطع ہو گیا اس نے لکھا تھا:-

A PROPHET IS NOT REQUIRED TO PREDICT THAT  
IN A FEW YEARS MORE, THE GLEAM OF LEARNING IN  
THE DAYS OF HASTINGS AND JONES WILL BE TOTALLY  
ECLIPSED BY THAT PRECIOUS DAWN IN THE EASTERN  
LORE APPARANT NOW AND WHICH WILL THEN BREAK FORTH  
WITH THE MERIDIAN SPLENDOUR TO PROMOTE AND CONFIRM  
THE HAPPINESS AND PROSPERITY OF THE BRITISH INDIA.

• GILCHRIST, BRITISH ORIENTALIST, P. 84

فورٹ ولیم کی کہانیاں صرف طرزِ بیان اور آسان زبان کے کارنامے نہیں ہیں  
ان کے ذریعے ہندوستان کے افسانوی ماضی کو پھر سے ترتیب دینے کی کوشش کی گئی  
ہے تاکہ نو آموز صرف زبان ہی نہ سیکھیں بلکہ مشرق کے ضمیر سے واقف ہو جائیں اور  
یہاں کے قصوں میں جھلکتی ہوئی تہذیبی اعتبار اور فضا سے مانوس ہو سکیں گلستان

بوستان، انوار سہلی، پند ناموں کے ترجمے آرائش محفل، طوطا کہانی، سنگھاسن  
بتیسی، مختصر کہانیاں اور ہتو پدیش اور پنج منتر کی کہانیوں کے تعارف، یہ سب  
کچھ اسی مہم کا حصہ تھا۔ یہاں اخلاقی تعلیم مرکزی حیثیت نہ رکھتی تھی بلکہ ہندوستان  
فہمی قدر اول تھی لیکن ان کہانیوں کے پیچھے وہی قصوں کا دروہست تھا جس  
کی اجتماعی رشتوں سے ہم آہنگی پھوٹی پڑتی تھی۔

اس ضمن میں دو اور اہم نثری قصوں کا ذکر باقی رہ جاتا ہے جو فورٹ دیم  
کے بارہ رکھے گئے ان میں ایک انشائی 'رائی کیسکی' کی کہانی ہے اور دوسرا حب علی  
بیگ متور کا 'فسانہ عجائب'۔ انشائی 'رائی کیسکی' بھی اپن فضا کے اعتبار سے لوک  
کہاؤں ہی کا روپ ہے اور اس کی فضا، واقعات، کردار اور طریاں طبع زاد  
عناصر رکھتے ہوئے بھی اس مخصوص معاشرے کی آواز بکھرتے ہیں جس کی آسودگی کا سامان  
فراہم کیا گیا ہے وہی سادہ اور درویش جن کے منتر چوکتے نہیں، وہی فوق فطری عناصر  
بیروہوسر، وہی سیکو لری جمی کردار جن کے رشتے صناعوں کے ہاتھوں پر دان چڑھنے والی  
اس مدنی تہذیب سے ملتے ہیں، وہی تصویر اخلاق جس میں رنگین مزاجی جرم نہیں  
نشاط زیست کا حصہ ہے۔ غرض ہنریت اجتماعی کے تانے بانے کی حیثیت سے انشائی  
کی 'رائی کیسکی' ابھرتی ہے۔

’فسانہ عجائب‘ کے قصے کا بھی یہی حال ہے۔ یہاں بھی طبع زاد عناصر موجود ہیں  
لیکن قصے کا دروہست رواہتی ہے، شہرے ضفت زیادہ ہے بلکہ ہر لفظ اسی شہر کی محبت  
میں ڈوبا ہوا ہے۔ فوق فطری عناصر سے یہاں بھی کام لیا گیا۔ بندر کی تفتیر کرنے  
فسانے کے اخلاقی پہلو کو نمایاں کر دیکھا یا ہے۔ پسر محسن کے کردار نے اس نئے  
تہذیبی عناصر کا بھی تعارف کر دیا ہے جو ہندوستان کی معاشرت میں دخیل ہونے  
لگا تھا اور سیکولر لب و لہجہ اس جوگی کے کردار میں صاف جھلکتا ہے جو اس مشرک  
تہذیب کا نام لیوا ہے جو کبیر، نام دیو، نانک اور نظیر سے ہوتی ہوئی اردو ادب کی  
فکری بنیاد بن چکی تھی۔

’ہر گرو کا نام دیا پھر کلہ جو پڑھا دنیا سے چل بسا، دم نکل گیا  
جو جی مسافر ہم بینکھ باسی رم گیا، جان عالم کا روتے روتے دم گیا۔‘

..... بشہزادے نے بونیب وصیت غسل کر لیا، کھنایا قبر تک

تارتے تارتے کچھ نہ پایا۔ آخر کار برابر کفن پھاڑ دیا، آدھا چیسوں

نے جلایا، نصف مریدوں نے منڈھی میں گاڑ دیا۔ ہندوؤں نے

راکھ پر چھری بنائی، مسلمانوں نے قبرینا کر سبز چادر اڑھائی۔

”فسانہ عجائب“ میں طوطے کا کام آنا اور ملکوں ملکوں کی سیاحت، درویشوں

اور پیر مریدوں کا مدد کرنا، یہ سب کچھ پُرانے قصوں کے درمیان مشترک ہے اور اس

اجتماعی کا حصہ نظر آتا ہے۔ اسی سلسلے کی ایک کڑی مہجور کی نور تن ہے جو بوک کھاؤں

کو قہقہے کہانی کے روپ میں پیش کرتی ہے۔

ان قصوں کے بنیادی سانچے میں مماثلت موجود ہے لیکن بنیادی سانچا

ایک نہیں ہے، دوسرے ان تمام قصوں میں واقعات کم و بیش پہلے سے مشہور

قصوں پر مبنی ہیں اور سنیت اجتماعی کا حصہ ہیں، تیسرے ان میں ایک اخلاقی

پہلو وحدت پیدا کرتا رہتا ہے۔ عام طور پر جنگ و جدل ان قصوں کا بنیادی حصہ

نہیں ہے گویا بحاس سے کام لیا گیا ہے لیکن یہ سبھی خصوصیات آگے چل کر ہمارے

داستانی ادب میں کچھ کی کچھ ہو جاتی ہیں۔

داستان کا رواج گو پرانا ہے لیکن لکھنؤ میں اسے جو فروغ ملا اس کی نظیر

دوسری جگہ نہیں مل سکتی۔ بلاشبہ داستان میں مشہور قصوں سے بھی کام لیا گیا

فوق فطری عناصر بھی کام میں لائے گئے لیکن تخیل کی جو وسیع دنیا یہاں آواز

کی گئی وہ قصوں میں اس دروست کے ساتھ ناپید ہے اس کے علاوہ یہاں

طبع زاد واقعات اور کرداروں کی گنجائش کہیں زیادہ اور کہیں بہتر طور پر رکھ

آئی ہے۔ داستان نے عام طور پر اپنے کو نمایندہ کرداروں میں ڈھال لیا۔

امیر حمزہ اور ان کے عیار جن میں عمرو عیار سب کے سربراہ کٹھنرے خداوند لقا

سے نبرد آزما ہیں یہاں نزعی معاملہ محض فتح ممالک یا فتح ظلمات نہیں ہے

بلکہ قصوں کے اخلاقی مقاصد نے ذرا آگے بڑھ کر مذہبی مقاصد بھی اختیار کر لیے

ہیں مشترک تہذیب یہاں بھی جا بجا نظر آتی ہے لیکن فضا کہیں زیادہ اسلامی

ہے اور ساری کشمکش خیر و شر کے بجائے اسلام اور کفر کے درمیان جنگ و جدل

کی نوعیت اختیار کر لیتی ہے جس کی کلیدی اہمیت یہ ہے کہ محض توفیقِ الہی اور فرستادہ نبی کی مدد سے عسرو عیار جادوگروں کی ساحری پر فتح یاب ہوتے ہیں اور فوق فطری کارنامے سرانجام دیتے ہیں۔ ان کہانیوں میں ابتدائی کہانیوں کی طرح کمزور کے طاقتور پر فتح یاب ہونے کی بحیر العقول داستانیں بیان ہوئی ہیں یہ ایک ایسے دور میں اعتماد اور حوصلہ بحال رکھنے کے لیے ضروری تھیں جو شکست سے دوچار تھا۔ گوڈرڈ نے لکھا ہے:-

THE EARLIER STORIES ARE INVARIABLY THE TALES

OF THE PHYSICALLY STRONGEST AND MOST PERFECT

OVER-THROWN AND DEFEATED BY THE WEAKER BY THE LESS

PHYSICALLY STRONG, BY THE MORE INTELLECTUALLY

POTENT. IT IS ALWAYS KILLED BY THE

INSIGNIFICANT JACK, OF THE FIRE-EATING DRAGON KILLED BY

SAINTLY KNIGHT, GRENDEL KILLED BY BEOWULF, OF BRER

FOX OUTWITTED BY BRER RABBIT.

قصوں اور داستانوں میں بنیادی فرق محض ہیئت اور اسلوب کا ہی نہیں ہے فرد اور اجتماعی آہنگ کا بھی ہے۔ قصوں میں مثالی کردار فرد کا تھا جسے مختلف قسم کی مہمات درپیش تھیں جو جان عالم بن کر طوطے کی رہ نمائی میں حیناؤں کی تلاش میں بھٹکتا تھا کبھی کنورا دے بھان بن کر بن گھومتا تھا اور درویشوں دیاھوؤں کی دعاؤں سے منزل مراد تک پہنچتا تھا۔ داستانوں میں امیر حمزہ اور ان کے عیاروں کا پورا اگر وہ خداوند لقا کے پورے گروہ سے صف آرا تھا ان کے مقاصد بھی عموماً اجتماعی ہیں گو بیچ بیچ میں انفرادی معاملے اور نجی فتومات بھی پیش آتی رہتی ہیں اور عرو عیار خصوصاً اپنی پرمزاج حرکتوں سے بہت کچھ اپنی زنبیل میں ڈالتے رہتے ہیں، پھر قصوں کے برعکس یہاں سارا زور جنگ و جدل پر ہے گویاں کی نشاطِ محظون کا بھی جواب نہیں مگر اصل مہمات رزمیہ ہی ہیں اس لحاظ سے دیکھا جائے تو جو جنگ مغلوبہ اس وقت کا ہندوستانی سماج برطانوی سامراج کے خلاف لڑ رہا تھا

اس کا بدل تخیلی دنیا میں داستانیں فراہم کر رہی تھیں علی دنیا میں شکست کھائی ہوئی تہذیب تخیل کے پردے میں نئے مورچے جاری تھی اور فتح کے شادیانے بجاری تھی، وہاں بھی اسے دشمن کے کہیں زیادہ طاقتور اور با وسیلہ ہونے کا اعتراف تھا لیکن توکل اور قناعت، ایمان کی قوت اور توفیق الہی کی مدد جو علی دنیا میں زیادہ کام نہیں آ پاتی تھی داستان کی تخیلی دنیا میں نئے جوہر دکھائی دے رہی تھی اور عبدالمعظم شمر کے نادلوں کی طرح شکست کے لمحوں میں جذباتی آسودگی کا سامان فراہم کر رہی تھی۔

اب یہ اس طبقے کی آواز نہ تھی جو قصبات اور دیہات کی سرحدوں پر تھا اور محض ہئیت اجتماعی میں بکھرے ہوئے ان قصوں کو بجایا کر رہا تھا جو اس کی معاشرت میں سنگد رائج الوقت کا استناد حاصل کر چکے تھے، اب داستانوں کے پیچھے وہ طبقہ ابھریا تھا جس کا رشتہ دیہی معاشرت سے ٹوٹ چکا تھا۔ دیہات کی تصویر کشی دیہات کے رہنے والوں کی گنوار و تہذیب کا مذاق سب اس کی گواہی دیتا ہے۔ اب اس طبقے کو جذباتی اور تخیلی سطح پر آسودگی حاصل کرنے کے لیے طبع زاد کہانی کی ضرورت تھی جس میں رنگینی، چٹ پٹاہی اور جنگ و جدل کی سنسنی موجود ہو اب یہ طبقہ شہری معیشت میں ایک تہذیب کی شکست و ریخت سے دوچار تھا اور اس سے تخیل کی سطح پر داستان کے ذریعے مقابلہ کر رہا تھا۔

ہئیت اور اسلوب کے اعتبار سے بھی یہ فرق نمایاں ہے۔ ہئیت کے اعتبار سے داستان کہانی در کہانی کی تکنیک کو اختیار کرتی ہے اور چونکہ اجتماعی مہمات کا سلسلہ جاری رہتا ہے لہذا ایک کے بجائے مختلف ہیرو طرح طرح سے اپنی ذہانت فراست، شجاعت کا مظاہرہ کرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں بھی کردار سنگد بند ہیں اور اچھے بہت اچھے، بہادر حسین اور پاک باز ہیں، بُرے بھی خرابیوں کے پتے ہیں اور ان کی بنیادی شخصیت میں ارتقا نہیں ہوتا، وقت ان کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا وہ کبھی پتھر کے ہو جاتے ہیں کبھی پھر انسانی قالب میں واپس آتے ہیں، شکلیں ہی نہیں جسم بدلنے میں بھی انھیں مہارت ہے گو وہ انسان ہیں لیکن فوق فطری قوتوں سے متصف بھی ہیں۔ ایک داستان کے اندر سے دوسری داستان برآمد کرنے

کی TELESCOPIC تکنیک ان کے لیے مخصوص ہے یہ گویا خبر کی ابدیت کا ترجمہ نہیں کسی قدر مذہبی پیرایے میں پیش کیا گیا ہے۔

اسلوب کے اختیار سے بھی داستانوں نے اپنا تخیلی رنگ برقرار رکھا تھا، ایک ایسا خواب ناگ اسلوب ابھر جس میں تخیل کی ساری کیفیت قائم رہ سکے اور جس کے ذریعے انداز بیان کے سلسلے کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ اور کسی قدر بیانہ بنایا جاسکے۔ داستانیں عام طور پر مجموعوں میں بیان کی جاتی تھیں، چھپ کر پڑھے جانے کا سلسلہ بعد ازاں اس لیے مجموعوں کے سامنے بیان کرنے کے لیے جن پینتروں کی ضرورت ہوتی تھی، ان سے برابر کام لیا جاتا رہا، مختلف طبقوں کی تہذیب ان کے مرد و زن کی خاص گفتگو، ان کی معاشرت، نشست و برخاست، تفریح اور سماجی میل جول کے طور طریقے انہی کے لب و لہجے میں بیان ہوئے اور داستان گو نے آرٹسٹری طرز بیان کو اختیار کیا۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی پیش نظر رکھنے کی ہے کہ داستانوں میں بنیادی کش مکش بھی مرنے مرنے مقاصد کے لیے ہے اور مرنے مرنے کے درمیان ہے۔

اس منزل تک پہنچتے پہنچتے ہندستان کی تہذیبی بساط اٹل چلی تھی سیاسی طور پر ہندستان انگریزوں کا غلام بن چکا تھا۔ معیشت اور معاشرت کا رخ بدل چکا تھا، اقتصادی لوٹ کا مال اب انگلستان جا رہا تھا۔ نتیجے کے طور پر اہل حرز تباہ ہو چکے تھے اور اس مشترک کلچر کی بنیاد ٹوٹنے لگی تھی جو اکیس کے دور سے مختلف شہروں کا رو باری مرکز اور قصبات کے گرد بیٹھ لگا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی آخری جنگ کے بعد تاپ مقاومت ختم ہو گئی اور تہذیبی، اقتصادی، سیاسی اور فکری سطح پر مغرب سے سمجھوتے کی کوششیں ہونے لگیں، انھیں کوششوں سے ناول وجود میں آیا جس نے سماجی اصلاح کو مقصد قرار دیا اور ایسے نئے طرز کی کہانیاں بیان کرنا شروع کر دیں جن میں فوق فطری عناصر تھے..... ناول کا موضوع فرد اور اجتماعی صورت حال سے پیدا ہونے والے سماج کے باہمی رشتوں کا تعین ٹھہرا اور اس کے لیے جس عظیم الشان ذہنی تبدیلی اور مقابلے کی ضرورت تھی اس نے نئے نئے ناول کو جنم دیا اسی لیے نذیر احمد اپنے ناولوں کو قہقہے کہتے ہیں کیونکہ ان کے کہنے کا

اصلاحی اور اخلاقی پہلو، واقعات کی ترتیب اور کرداروں کی تشکیل کے مقابلے میں کہیں زیادہ اہم تھا۔

ناولوں نے اقل تو واقعاتی ڈھانچے کو بدل دیا۔ داستان کی سی کہانی در کہانی کی تکنیک قائم رہی، نہ قصوں کی ماورائیت سے محفل تھا۔ باذوق فطری عناصر بھی خارج کر دیے گئے کیونکہ زندگی کا وہ تصور بدل گیا جو فوق فطری عناصر سے بے عیاں کام لینے کا قائل تھا۔ انھیں انسانی زندگی کا ایک حصہ جانتا تھا بغیر متوقع واقعات کی توقع رکھتا تھا اتفاقیات کا قائل تھا اور اسباب و محرکات اسباب اور علل کے رشتوں کو ناگزیر جانتا تھا۔ ناول کا قصہ طبعاً در تھا۔ دوسرے ادبی مافذ کی مدد سے تخلیق کیا گیا تھا جس کی تخلیق میں فنکار کی انفرادی شخصیت اس کے ارد گرد کے سماج میں بکھرے ہوئے قصوں کو محض بیجا کر لینے پر اکتفا کرنے پر تیار نہ تھی بلکہ واقعات کو اپنی ذات کا انفرادی آہنگ بخشنا چاہتا تھا اور ان طبعاً در قصوں کے ذریعے پرانے قصوں کو نہیں اپنے دور کی زندگی کی عصری حقیقتوں کو نئے رخ سے پیش کرنا چاہتا تھا۔ یہاں کہانی اور اس کی ترتیب پر اس کی اپنی شخصیت کی چھاپ تھی۔

لیکن یہ تنہا شخصیت، یہ نئی انفرادیت آخر کیا تھی؟ اس کی پہچان کردار اور مسائل سے براہ آسانی ہو سکتی ہے۔ اب داستانوں کے شہزادے اور قصوں کے امیر نژادوں کی بجائے متوسط طبقے کے عام نوجوانوں نے اے لی اور اس کی زندگی کے مسائل ناول کا شمع بننے لگے۔ ان موضوعات میں صرف مرنے کی کش اور مرنے کی چیزوں یا مقاصد کے لیے کش کش ہی شامل نہ تھی بلکہ پہلی بار قدروں کی آدیرش کی گونج سانی دیتی تھی 'توبہ منصوح' میں نصوح اور کلیم کسی مجبور کے حصول کے لیے نہیں محکومتے برقرار کے 'فساد آزاد' میں گوارا حسن آزادی کے حصول کے لیے نکلے محکومتے برقرار اول جلد چہارم کی جس تقریر پر ختم ہوتا ہے اس کا موضوع قدروں کی تبدیلی ہے جس آڑ میں جس کے پس منظر میں نکھڑی تہذیب ایک ٹریڈی کے، ہیرو کی طرح ابھرتی ہے۔ امر و جان آدم میں امر و جان کا سارا CRISIS اقدار کا ہے۔ دوبارہ سماجی استناد اور احترام پانے کا ہے اور اس صورت میں ہر دسویں نیک شجاع ہیں اور خوبوں کا مجموعہ تو ہیں لیکن نہ تو خوب صورتی میں یکتا اور بے نظیر ہیں نہ نصوح کا حلیہ اور امر و جان کی شکل

صورت عام لوگوں کی سی بیان کی گئی ہے اور ان میں کوئی غیر معمولی کشش نہیں دکھائی گئی ہے۔ پھر ولین کی شخصیت میں کچھ ایسے دلکش عناصر بھی ہیں جو اسے کبھی کبھی ہیرو سے بھی زیادہ دلکش بنا دیتے ہیں۔ نصوص جیسے خشک، پارسا اور غیر محسب کردار کو جو شکل و صورت کے اعتبار سے دلکش ہے نہ شجاعت میں فردوس و بنانے کی ہمت کوئی قہر گویا داستان گو نہ کر سکتا تھا۔ امرا و جان آوا جیسی عورت کو جو بازی عورت ہے اور جس کو سماع قبول کرنے سے انکار کرتا ہے قہر یا داستان کا مرکزی کردار نہیں بنایا جاسکتا تھا اسی طرح کلیم جیسی دلکشی رکھنے والا، شعور و سخن میں فردوس دوستی میں کھلا ڈالا اور نہ محسب کردار قہر اور داستان میں ولین جہیں ہو سکتا تھا۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ان ناولوں میں اکثر ناول نگار کی خواہش کے برخلاف ہیرو سے زیادہ اہمیت یا تو ولین کو یا کسی ثانوی کردار کو اصل ہو جاتی ہے۔ نذیر احمد کو نصوص عزیز ہیں لیکن ناول پڑھنے والے کو کلیم کا بائکین، نصوص سے زیادہ بھاتا ہے اور ظاہر دار بیگ کے ثانوی کردار کا نقش اس کے دل پر دوسروں سے کہیں گہرا ہوتا ہے۔ اسی طرح سرشار کا ناول آزاد کا فائدہ ہے مگر خوجی کا کردار مرکزی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور آزاد کے کردار کو کہیں پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔ یہی حال شرر کے شیخ وجودی کا ہے جو فردوس بریس کے ہیرو سے کہیں زیادہ دلکش ہو جاتا ہے۔

پہلی بار ناول کے کرداروں میں انفرادیت اور تہہ داری ابھرتی نظر آتی ہے۔ یہ کردار نہ محض ٹائپ ہیں نہ محض عمل، ان کے پیچھے نظام اقدار ہے اور ان کی باطنی زندگی کشش سے یکسواری نہیں ہے یہ سوچتے اور بے قرار ہوتے ہیں، تپتے اور ٹپاتے ہیں اور ان کے فکر و اضطراب کا سبب محض عشق یا ایمان نہیں، ان قدروں کی تلاش جستجو ہے جو بدلتے ہوئے حالات میں کام دے سکیں۔ یہاں نہ کوئی کشش کی نوعیت مرنی اور نظر آنے والی ہے نہ ولین اور میر و صاف حاف، الگ الگ اور سیاہ و سفید رنگوں میں پیش کیے گئے ہیں اور ان کے اندر نہ صوفیانہ انسانی کردار کے بلند و بےست، نیکی اور بے دلی کے بہت سے پہلو بکجا نظر آتے ہیں بلکہ ان کی شخصیتوں میں تہہ داری اور ہمہ جہدگی کا بھی پتا چلتا ہے۔ دلکش کش کا مقصد مرنی ہے، یہاں نہ محبوبہ کا حصول پیش نظر ہے نہ بد و نواز قلموں کی فتح مقصود ہے۔ غرض کہ بنیادی آدیزش کا محور خارج کے بجائے باطنی ہوتا جاتا ہے



اور کھنڈے والے عام مرئی کے بجائے غیر مرئی اور مایوسی یا مادی کے بجائے تصوراتی ہوتے جلتے ہیں۔

ناول کو صنعتی دور کا زرمیر کہا گیا ہے۔ ہندستان میں صنعتی دور کی آمد سے پہلے ہی مغرب کے اثر سے ناول کا عروج ہونے لگا اور درمیانی طبقے کے عروج کے ساتھ ساتھ قدروں کی تبدیلی اور نئے سماجی حالات سے مطابقت اور ہم آہنگی کی خواہش نے ناول کے تصور کو جنم دیا۔ یہ گویا اس بات کا اعلان تھا کہ وہی اور بدنی زندگی کی سرحدوں پر بسنے والے صنایع طبقے کے ہاتھ سے زیاں اقتدار چھن چکی ہے اور منیت اجتماعی سے فرد کے رشتے آہستہ آہستہ ڈھیلے پڑنے لگے ہیں، وہ بھی اس وجہ سے کہ اجتماعی زندگی کے دروبام میں گونجنے والے افسانے اور متداول قصے اب اسے تسکین نہیں دیتے، وہ محض سماج کا جزو نہیں بلکہ اس سے کٹتا جا رہا ہے اور اسے اپنی نئی صنمیاات اور نئے افسوں بنانے کی ضرورت ہے جن سے نئے افسانے بننے جاسکیں۔

اس راہ سے اردو ادب میں ناول کی مختلف شکلیں داخل ہوئیں، ان میں تاریخی ناول تھے جو تاریخی واقعات اور کرداروں سے خام مواد کا کام لے کر جنھیں نئے رنگ روپ دیتے تھے اور ان میں اپنی شخصیت ہی کا نہیں اپنے دور کی ضروریوں اور تشہ کامیوں، شکستوں اور آرزوؤں کا وسیلہ اظہار ڈھونڈتے تھے۔ عبدالحلیم شرر کے متعدد ناول جو اپنے دور میں مقبولیت کی معراج حاصل کر چکے ہیں۔ اسی قسم کی غیلی آسودگی اور EMOTIONAL COMPENSATION کا نتیجہ ہیں۔ پھر وہ ناول ہیں جنھیں تہذیبی پکار سک قرار دیا جاسکتا ہے جن میں فرد کسی تمدن کا اشاریہ بن کر سامنے آتا ہے اور اس کی کہانی گویا تہذیب اور تمدن کی وسیع تر تصویر کشی کا بہانہ ہوتی ہے اس کی سب سے نمایندہ مثال ”فسانہ آزاد ہے جس میں ایک عظیم الشان تہذیب کا عظیم الشان اختتامیہ رقم ہوا ہے۔ پھر فرد اور سماج کے درمیان مطابقت کی وہ آویزش اور تلاش توازن ہے جو نذیر احمد کے ناولوں کا رُوع بنی۔ پھر امرا و جان آداسے جس نے فرد کے اندرون کو زیادہ تہہ داری اور ہمدردی سے پیش کرنے کی کوشش کی اور اس کی ذات میں بنی بگڑتی قدروں کی جھوپ چھاؤں کا مطالعہ کیا۔

اس کے آٹھ بیسویں صدی کی سرحد ہے جس نے پرم چند کو ختم دیا جن کے نانبوں نے کسانوں اور مزدوروں کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور نئے ہندستان کی نئی فکری اور طبقاتی جہات کی عکاسی کی، فرد کا ایک نیا تصور بننا جو سراسر پوری، دھنیاسے ہوتا ہوا ان کے مختصر افسانوں کے گھیسواور مار دھوبک پہنچتا ہے۔ یہاں، فرد کی داخلی کشمکش بھی زیادہ گہری، پیچیدہ اور معنی خیز ہو جاتی ہے اور سماج کئی طبقوں میں بٹ کر زیادہ واضح سماجی اور طبقاتی شعور کا وسیلہ اظہار بننے لگتا ہے۔ مختصر افسانے میں حقیقت نگاری کی یہ روایت ناول ہی کے ذریعے پہنچی اور پرم چند کا افسانہ 'کفن' اس کا بڑا ہی واضح اور انقلابی نشان بن گیا۔

پھر بیسویں صدی کے اردو ناول کی پوری روایت ہے جس کا ایک رشتہ نیاز کے شہار بابا کی سرگزشت اور قاضی عبدالغفار کے بیلی کے خطوط کی روایت سے جڑا ہوا ہے اور دوسرا ترقی پسند تحریک کے ان ناول نگاروں سے جن میں کرشن چندر، غنیمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی اور ہمارے اپنے دور میں قرۃ العین حیدر، عبدالرشید حسین، خدیجہ مستور، ممتاز مفتی، شوکت صدیقی سے لے کر ترقی پسند طبقے سے باہر کے ناول نگار حیات، الشانصاری تک شامل ہیں انھیں کے ساتھ ساتھ مختصر افسانے کا کارواں ہے جو فکر و فن کی راہوں پر گامزن ہوا اور ناولوں کی آویزش کو مختصر کر ویس پر زیادہ بلاغت کے ساتھ پیش کرنے میں نامیاب ہوا۔

اس داستان کا دوسرا سرا اس علامتی اظہار سے جاملتا ہے جس نے آویزش کی نوعیت ہی کو تبدیل کر دیا ہے اور اسے خارجی کے بجائے علامتی شکل میں ڈھال دیا جسے عہد جدید میں خصوصی مقبولیت حاصل ہوئی۔

نظاتی بیڑی نے جب اردو کی پہلی شنوی "مکرم راؤ پدم راؤ" لکھی ہوئی تو اسے اندازہ بھی نہ ہو گا کہ اردو شاعری کے لیے نئی روایت قائم ہو رہی ہے۔ اس روایت کا روپ رنگ فارسی شاعری کی دروہست سے فراہم ہوا تھا۔ بحریں وہیں کی تھیں شنوی کے مصرعوں کی تراش قافیہ کی کھنک اور ہر مصرعے سے دوسرے مصرعے کا ربط و آہنگ سب کچھ فارسی روایت کا حصہ تھا لیکن اس پیکر میں جو روح جلوہ گر تھی وہ ملکی روایات کی تھی اور ان میں جو کہانی بیان ہوئی تھی وہ دو ہندستانی دونوں کی کہانی تھی۔ نظاتی بیدری کی شنوی کے طرز پر کئی شنویوں کا انصرام کیا گیا اور یکم سے کم دکنی دور کی شنویوں کی ایک مسلمہ روایت بن گئی حتیٰ کہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اردو شنویوں کا تجزیہ کرتے وقت اس طرز خاص کو ایک منفرد رنگ تسلیم کیا۔

اس قسم کی سبھی شنویوں میں متعدد خصوصیات مشترک ہیں ان میں عشقیہ قصے نظم کیے گئے ہیں اور عشقیہ قصے عام طور پر پہلے سے مشہور روایات کا حصہ تھے انھیں منظوم کرنے سے شاعر کا مقصد محض بیانیہ نہیں بلکہ اپنے دور کو سماجی ذریعہٴ اظہار بخش ہے۔ (۴۲) عام طور پر اس قسم کے قصے کے ذریعے وہ انسانی فطرت یا اخلاق کے کوئی پہلو پر زور دیتا چاہتا ہے اور اسی کے مطابق وہ ان قصوں میں کہیں کہیں مناسب رد و بدل کر لیتا ہے اور اپنی ضرورت کے مطابق انھیں ڈھال لیتا ہے تاکہ انھیں واضح جہت دے سکے۔

ان قصوں میں جس قسم کے کردار پیش کیے گئے ہیں وہ سب کے سب بڑے مثالی کردار ہیں اور ان کے جذبات و احساسات میں بڑی قوت اور شرت ہے

نظر آنے والے کردار، نظر آنے والے مقاصد کے لیے، نظر آنے والے ذرائع سے  
برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔

عشق کا جو تصور سہیاں پیش کیا گیا وہ محض دنیاوی لذت کا تصور نہیں ہے بلکہ  
اس میں وفاداری بشرط استواری اصل ایمان ہے اور اس کے لیے جان نذر کرنا  
بہت ادنیٰ کمال قرار دیا جاتا ہے۔ ان کہانیوں کے پہلو بہ پہلو وہ عنویاں ہیں جن  
میں مذہبی معجزے یا طلسماتی قصے بیان ہوئے ہیں۔ مذہبی معجزے جو حیرت میں  
ڈالنے والے ہیں اور ان میں فوق فطری عناصر سے خوب خوب کام لیا گیا ہے  
مگر ان میں ایک ایسا اعلیٰ تصور پیش کیا گیا ہے جس میں قوتِ ایمانی، کبھی ڈھول پلہ  
پر قابو پالیتی ہے، شنوبیوں کی تیسری قسم زدِ میہ تھی جس میں جنگوں کا بیان موجود  
تھا۔ چنگیس خیالی اور فرضی نہ تھیں بلکہ واقعی سرزمینِ دکن کے مختلف علاقوں  
میں لڑی گئیں اور مختلف سیاسی گروہوں کے درمیان لڑی گئیں۔ یہ سچ ہے کہ  
ان میں شاعروں نے فرضی قصوں کے افسانے بھی بیان کیے اور مقامی طور پر ہوا اور  
مقبول روایات کو کبھی ان واقعات میں جگہ دی جن سے یہ واقعات محض تار-کخی  
صدائق کے آئینہ دار نہ رہے بلکہ حقیقت کی ایسی تصویر بن گئے جن میں تخیل نے  
رنگ آمیزی کی ہے اور جا بجا تخلیقی قوت نے ترمیم اور اضافے کر دیئے ہر لیکن  
ان سب شنوبیوں کے کردار بھی یک رنہ ہیں۔ ان کے پاس محض عمل ہے فکر  
نہیں ہے ان کے پاس ظاہر ہے باطن نہیں ہے، وہ سرتاپا عمل کے مجسمے ہیں اور  
ان کے باطن اندرونی کشمکش سے خالی ہیں۔ وہ حسن، شجاعت اور انصاف کے  
پتلے ہیں، اخلاق کی سبھی خوبیاں ان میں موجود ہیں۔ جو لڑائیاں انھوں نے  
لڑی ہیں وہ حقیقی ہیں اور ان کے میدانِ جنگ محض فرضی نہیں ہیں، یقین نہ  
آئے تو نصرتی کی شتوی ”علی نامہ“ کا وہ منظر پڑھ لیجیے جن میں اپنے عہدِ فتح کی  
فتح کے بعد میدانِ جنگ کا منظر کھینچا گیا ہے۔ یہاں صد ہا لاشیں بے گور و کفن  
پڑی ہیں۔ کسی کا سر غائب ہے کسی کا دھڑا کسی کے خون سے زمین لالہ زار ہے  
تو کسی کا گوشت گدھ کھا رہا ہے میں اور شاعر اس منظر کو شادی و شادمانی کے  
منظر کے طور پر بیان کر رہا ہے جہاں گیدڑوں اور مردِ خور جانور ملتی ہیں

اور موت فخر سرا ہے۔ ہر دردناک منظر ایک پُر کیف نظارے میں بدل جاتا ہے اور شاعر جنگ میں فتح حاصل کرنے کے نشے میں سرشار شاعرانہ تشبیہوں اور استعاروں کے ذریعے سب کچھ بیان کرتا چلا جاتا ہے انہی کے ساتھ ساتھ ایک اور قسم ان شنویوں کی بھی ہے جن میں داستانی رنگ غالب ہے قصہ بونیم انصاری ہویا طوطی نامہ دونوں میں یہی رنگ غالب ہے۔

قصہ بونیم میں کس طرح قصہ در قصہ واقعات آگے بڑھتے ہیں اور حضرت بونیم کے معرکے اور مہمات شنوی کے ثانوی قصے بن کر رہ جاتے ہیں طوطی نامہ میں کس طرح سوداگر کی بیوی کو طوطی ہرات کو نئے نئے قصے سنا کر اپنے شوہر سے دغا بازی کرنے سے باز رکھتی ہے، ہرات اس کے نئے قصے پوری شنوی کا تانا بانا بن کر رکھ دیتے ہیں۔ غرض کہنی شنویوں کا پورا ذخیرہ تاریخی اور نیم تاریخی، افسانوی اور داستانی، رزمیہ اور بزمیہ عناصر کا ایک ایسا نگار خانہ ہے جس میں سماجی رشتوں کی قربت اور روایتی ذخیرہ واقعات کی دل کشی صاف جھلکتی ہے شنوی نگار گویا یہاں بھی اپنے دور کا مغنی اور عکاس ہے، طبعاً ذاتی قصے اس کا میرا ان نہیں وہ یا تو روایات کے ذخیرے سے قصے اور کردار لیتا ہے اور انہیں اپنے تخیل اور اسلوب سے زندہ اور تازہ بنا کر مادی تلے یا پھر تاریخی سے خوشہ چینی کرتا ہے۔ ان کا اختتامیہ سراج اور جنگ آبادی کی شنوی ”سراج سخن“ ہے جس میں اپنے زمانے کا مشہور قصہ بیان کر دیا گیا ہے اور اس کا سارا حسن سلاست بیان کے علاوہ حسن کی طرح داری اور عشق کی بے اختیاری میں مضمر ہے یہاں عشق لذت سے شروع ضرور ہوتا ہے مگر محض لذت پر ختم نہیں ہوتا اور ایک ایسی عجیب سرمستی، اضطراب اور بے قراری چھوڑ جاتا ہے جس کی معرفت عرفان حاصل ہو سکتا ہے جسے صوفیا کی اصطلاح میں قطرة الحقیقت کا مرتبہ حاصل ہوتا ہے عشق کا یہی شعلہ بھر مٹ کر یا سوائے خس و خاشاک کو جلا کر خاک کر سکتا ہے اور انسان کی شخصیت علائق کی گندگی سے آزاد ہو کر کندن ہو سکتی ہے شنوی کے اس سولے پر قرار واقعی اضافہ دہلی اور لکھنؤ میں ہوا جہاں میرا اثر اور میر کی شنویاں اور بعد کو میر حسن کی شنوی ”سحرالبیان“ مصحفی کی شنوی ”بحر العجب“

تقی خاں ہوس کی شنوی، دلی جنوں، نسیم کی گلزار نسیم، اور شوق کی شنویاں بھی  
 ہمیں گوان سے قبل شمالی ہند کا صرف قابل قدر کارنامہ، افضل کا کارنامہ  
 دیکھ کر کہانی ہے جس کا اجتماعی آہنگ اور لوک رنگ ظاہر ہے۔ افضل جیت نیر  
 حد تک عوامی فضا سے قریب ہے اور موسموں کا ذکر اور زمین کی سنگدھری موہے  
 لیتی ہے۔ قلی قطب شاہ، حاتم، اور نظیر اور دوسرے شعرا کی چھوٹی چھوٹی شنویاں  
 کا ذکر یہاں تحصیل حاصل ہے گو یہ سبھی ایک خاص قسم کے شعری اظہار کا مظہر  
 ہیں خاص طور پر قلی قطب شاہ اور نظیر کے مسلسل شعری شاہ پاروں نے نظم  
 کی ابتداء کی جس نے بعد میں الگ صنف کی حیثیت سے فروغ پایا۔

دہلی اور مکتوں کی شنویوں میں بھی اجتماعی آہنگ غالب ہے گو میر کی  
 شنویوں کو چھوڑ کر ان میں وہ دو فوجیہات، عشق کا وہ مثالی تصور، وہ  
 تصور بہتاد رنگ ڈھنگ نہیں ملتا۔ یہ سبھی شنویاں یا تو اپنے زمانے کے  
 معلوم و معروف قصوں پر مبنی ہیں یا روایتی قصوں کو نظم کرتی ہیں، کردار  
 یا تو شاہی خاندان سے تعلق رکھتے ہیں یا تجارت پیشہ ہیں اور ان سبھی شنویوں  
 میں ایک والہانہ کیفیت اور سپردگی پائی جاتی ہے۔ دہلی کی شنویوں میں زیادہ  
 اور مکتوں کی شنویوں میں کم۔ مثلاً میر کی شنویات میں بھی گوفتے یا تور وایتی  
 ہیں یا ان کے دور کے سنے سناے ہیں کم سے کم ایک شنوی آپ بھی ہے  
 مگر ان میں کوئی طبع زاد تخلیقی عنصر کم سے کم قصہ اور کرداروں کی تراش خراش  
 کے سلسلے میں موجود نہیں ہے البتہ ایک نیا عنصر ان میں ضرور شامل ہو گیا  
 ہے وہ ہے ذاتی اور انفرادی لہجہ جو اس سے قبل نایاب تھا اور اسی انفرادی  
 لہجے نے نہ صرف میر کو غزل کی نئی صنف کا سب سے بڑا شاعر بنا دیا بلکہ اس  
 دور کے شعری اظہار میں ایک نئے آہنگ کا اضافہ کر دیا۔ میر سے قطع نظر اس  
 دور کے دیگر شعرا میں یہ انفرادی آہنگ نمایاں نہیں ہوا اور ان کی شنویاں  
 پرانے قصوں کو نئی اخلاقی اور متصوفانہ معنویت دینے میں بھی رہیں اس کی  
 سبب واضح مثال میراثر کی شنوی خواب و خیال ہے جو جو حافی کے نزدیک  
 نہایت پست اور رکیک سطح پر پہنچ کر معاملات حسن و عشق کا جسمانی روپ

پیش کرتی ہے مگر میرا اثر نے اسے عشق مجازی کی سخت نکتہ چینی اور عشق حقیقی کی عظمت بیان کرنے کے لیے دکھا تھا۔ وہ خود دیکھتے ہیں :

بات ہے بے مرشدہ ویے اصل      ہجر کیدھر کا اور کہاں کا وصل  
جلوہ پردازی جہان مثال      نام اس کا یہی ہے خواب خیال  
ہیں گے سودائیوں کے حالاتیں      سورش عشق کی خرافاتیں  
آگے چل کر دیکھتے ہیں :

عشق صوری بھری ملامت ہے      حاصل اس سے یہی ندامت ہے  
کہتے ہیں اس کو ہی ضلال مبین      نفع دنیائے کچھ نہ حاصل دین  
صرف خسران دین و دنیا ہے      منفعت اس میں اور تو کیا ہے  
گر ملاقات ہو تو کیا حاصل      ہجر اور وصل دونوں لا حاصل  
اور آگے چل کر دیکھتے ہیں :

بواہوس ہیں ہوا پرست نفس      عشق وہ ہے جو ہوشکست نفس  
نفس کا فر کو کوئی مار سکے      یہ تو مارے مرے دکاٹے کٹے  
آبھی اپنا حریف ہے نہیں غیر      ہے خودی سے یہاں خدائی سے غیر  
اپنے ہاتھوں یہ کوئی مرتا ہے      کام فضل خدا ہی کرتا ہے  
مدد پیر سے ہلاک کرے      مثل اکسیر مار خاک کرے  
جس قدر پیر پر ہوا اپنے فدا      اس قدر ہوئے ہے فنا و بقا  
اور اس کے سوا ہے سب الفت      ہے سراسر کدورت و کلفت

لیکن اس کدورت و کلفت کا داستان کو میرا اثر نے بڑے مزے لے لے کر بیان کیا ہے، کوئی ایسا پہلو نہیں جو چھوٹ گیا ہو لیکن میرا اثر کی شہنوی معاملات عشق کے اس بے محابہ بیان کے علاوہ اول تو واقعات کے اعتبار سے ہلکی ہے دوسرے کردار نگاری میں بھی اس کا پایہ بلند نہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے دہلی کے حالات شہنوی نگاری کے لیے سازگار نہ رہے ہوں۔

آخر ایسا کیوں ہوا کہ شہنوی کا ارتقا غزل کے ساتھ ساتھ نہیں ہوا بلکہ جہاں کہیں شہنوی کا فروغ ہوا وہاں اچھی اور معیاری غزلوں کا چلن نہیں رہا۔ دہلی میں تیر

کی غزلوں نے فروغ پایا مگر شبنوی بے جان ہو گئی خود تیر کی شبنوی میں جو رنگ و آہنگ آیا ہے وہ شبنویوں کی عام روش سے الگ ہے اُدھر لکھنؤ میں شبنوی کا فروغ ہوا تو غزلیں بنے نور ہو گئیں غزلیں کہی بہت سی گئیں مگر ان میں وہ کیفیت نہیں رہی۔ بظاہر اس کی ایک وجہ یہ بھی نظر آتی ہے کہ شبنوی ٹٹے ہوئے سماج کا ذریعہ اظہار ہے جہاں کہانیاں گردش میں ہوں اور روایت سے قصے اور افسانے مل سکتے ہوں معاشرے سے شاعر کا رشتہ گہرا ہوا اور اسے گہرے رشتے کو نئے شعری پیکر میں ڈھالنے کی سہولت حاصل ہو۔ غزل بکھرتے ہوئے سماج کا ذریعہ اظہار ہے جہاں دھیرے دھیرے معاشرہ دور ہوتا جاتا ہوا اور سماجی رشتے آہستہ آہستہ دھندلاتے جاتے جا رہے ہوں غزل فرد کی آپ بیتی ضرور ہے مگر اس کی اپنی عمومیت اسے دوسروں کا افسانہ بھی بنا دیتی ہے غزل کے لیے باطنی کیفیت، داخلیت اور نئی لہجہ ضروری ہے یہ ہمیں تو اجتماعی روایات کے اظہار سے غزل زیادہ فروغ نہیں پاسکتی۔

غزل کا فروغ ایک طرف اور شبنوی کا فروغ دوسری طرف۔ لکھنؤ صرف شبنوی ہی کا مرکز نہیں ٹھہرا بلکہ مرثیے کا بھی یہیں عروج ہوا۔ لکھنؤ ایک بناوٹی احساس تحفظ میں مبتلا تھا، بکسر کی لڑائی کے بعد سے اودھ کی نو بانی رسمی طور پر دہلی کے تابع رہی لیکن عملاً ایسٹ انڈیا کمپنی کی فوجوں نے وہاں نظم و نسق سنبھال لیا۔ اودھ مستقل طور پر ایک خواب شیریں میں مبتلا تھا گو سیاسی اور اقتصادی طور پر حکومت کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی تھیں لیکن عام باشندوں ہی کو نہیں شاعروں اور ادیبوں تک کو اس زبردست خطرے کا احساس نہ تھا جو ان کے سروں پر منڈلا رہا تھا۔ اودھ کے جذباتی اور فکری مزاج کی آئینہ داری میر حسن کی ”سحرالبیان“، نسیم کی ”گلزارِ نسیم“ اور بعد کو شوق کی شبنوی ”زہرِ عشق“ سے ہوتی ہے۔ ”سحرالبیان“ اور ”گلزارِ نسیم“ اسی شایستگی اور مہنوعی ٹھہراؤ کا منظر ہیں۔ یہ شبنویاں یوں تو فوق فطری عناصر کی داستانیں ہیں لیکن ان پر ایک طرف تو اجتماعی آہنگ کی مہریں صاف نظر آتی ہیں۔ دوسرے جس تہذیب کا عکس ان میں جھلکتا ہے وہ ہندو ایرانی تہذیب ہے جس میں شہزادی شہزادوں سے لے کر جن اور پری تک رنگے ہوئے ہیں۔ ان کے لباس، چلیے، چیرے مہرے صاف بتاتے ہیں کہ



ان میں ہندستان اور ایران کی تہذیبیں بل جُل گئی ہیں یہاں نغمہ النساء جو گن بنی ہے اوریکاؤنی اودھ کی شہزادیوں کی طرح گفتگو کرتی ہے غیر مذہبی لہجہ اور ایک سیکولر فضا مثنویوں پر چھائی ہوئی ہے۔ البتہ یہاں کمی ہے تو عشق میں گہرائی اور سنجیدگی کی سارا کاروبار شوق حیات کی سطح پر ہے گویا زبان سے عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے پر جان کھوتے ہیں یہاں نہ جذبے کی شدت ہے نہ خلوص، البتہ لذت ہی اصل حیات بن چکی ہے ایسا لگتا ہے کہ جس سماج کے لیے یہ مثنویاں لکھی جا رہی ہیں اس نے اپنے کو سطحی حیثیت پر رضا مندر کر لیا ہے۔

پھر ان مثنویوں میں تنخیل کی اڑان بہت واضح ہے ظاہر ہے کہ شاعر تنخیل کے پردے پر حقیقت سے گریز کا سامان پیدا کر رہا ہے اور حواصل زندگی میں نہ پار کا اسے تنخیل کی مدد سے پاکر جذباتی آسودگی حاصل کرنا چاہتا ہے اس احساس سے خود نوابین و شاہانِ اودھ بھی خالی نہ تھے۔ اس کے شواہد ہیں کہ خود آخری بادشاہ واجد علی شاہ نے جب اپنے کو انور سلطنت میں مشغول کرنا چاہا اور انگریز ریڈیٹرنٹ نے مخالفت کی تو انھوں نے اپنے احساسِ مجبوری کو لہو و لعب اور قص و سرود کے پردے میں چھپا لیا یہی صورت ان سے قبل آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے ساتھ پیش آچکی تھی مثنویوں نے کھنڈے احساسِ شکست کو ایک جذباتی آسودگی بخش دی اور آخر کار ”زہر عشق“ کی مجبور نازنین کی طرح اس لطیف، نازک اور شائستہ تہذیب کو بھی اپنا بھرم رکھنے کے لیے خود کشی کرنی پڑی۔

مرثیہ بھی تنخیل کی اسی گریز کا نتیجہ تھا۔ مرثیہ میں واقعات اور کرداروں کو ہندستانی روپ رنگ ملا، قصہ نیم مذہبی، نیم تاریخی، نیم رولہتی تھا شاعر کے ذہن نے اس میں حسبِ منشا رنگ آمیزی بھی کی لیکن مرثیے کی بنیادی آویزش کی نوعیت عجیب و غریب تھی۔ اس کے نیک کردار ہر صفت تھے ان کی روحانی قوت بے مثال، اخلاقی محاسن میں لاثانی، شجاعت میں فرد جس و جمال میں یکتا، انسانیت کی اعلیٰ ترین قدروں سے متصف، اللہ کے ایسے نیک بندے کہ دعا کے لیے ہاتھ اٹھاتے ہی جو چاہیں پالیں مگر اس کے باوجود ینیک اور تودہ

صفات بندے بے گناہ شہید ہوتے ہیں اور شکست کھاتے ہیں۔ ان کی شکست دراصل منشاء الہی ہے اور وہ اسے باوجود ذاتی شجاعت اور بے مثال فراست کے بے چون و چرا تسلیم کر لیتے ہیں۔ اسی قسم کی صورت حال اس وقت کے نظام کو درپیش تھی۔ لکھنؤ اعلیٰ ترین نفاست، شائستگی اور لطافت کا مرکز تھا، لیکن اس کے باوجود سیاسی شکست اس کا مقدر بن چکی تھی۔ مرثیہ نگار اس تہذیب کے ماتم کتاں تو تھے جو ان کی آنکھوں کے سامنے دم توڑ رہی تھی مگر توکل اور قناعت کے ساتھ نیک سرشتوں کی ایثار و قربانی کا جواز پیش کر رہے تھے۔ اس اعتبار سے مرثیہ اپنے دور کی اہم ضرورت کو پورا کر رہا تھا۔

## ۲

دہلی میں یہ تہذیبی بساط اور زیادہ تیزی سے الٹ رہی تھی اور اسی کے ساتھ شنوی کی سلطنت غزل کے ہاتھ آگئی۔ غزل بھی کسی سوز و گداز سے برہنہ تجربے سے معمور، کیفیت سے چھرا، اس غزل کے پیچھے داخلیت کی کھٹک تھی۔ اس کا لہجہ نجی اور ذاتی تھا، اس کے مضامین میں جہاں ایک پرت روایت کی تھی وہاں دوسری پرت زندگی کے اُن تجربات کی تھی جو فرد اور سماج کی زندگی میں ہلچل مچائے ہوئے تھے۔ غزل کی یہ آواز ایک ایسے معاشرے سے ابھر رہی تھی جو سماجی اور اقتصادی طور پر اس سے قبل شنوی کو مقبول بنانے والے رنگ و آہنگ سے مختلف تھا، نہ اسے دلجمعی میسر تھی نہ استحکام، یہ اور بات ہے کہ سواد اور تمیز نے بھی شنویاں اور مرثیے لکھے ہیں۔ غزل کی یہ کیفیت تیسرے دور سے غائب کے دور تک دہلی میں چھائی رہی اور ایسی چھائی کہ غزل کے آگے کسی دوسری صنف کا چراغ نہ جل سکا۔

غزل کیا تھی؟ غزل میں دو مصرعوں میں بات مکمل کرنے والے اس شعری سلسلے کا نام جو ایک ہی بحر اور کافہ استعمال کرے مخصوص علامتوں کو کام میں لانے جس کی نوعیت داخلی اور غنائی ہو، یہ صنف اچانک ہندوستان میں چھٹی ابھری، اس کے پیچھے ایران کا تہذیبی پس منظر تھا اور اس کی علامتوں کا نظام

صدیوں کی تاریخ سے جڑا ہوا تھا۔ غزل کو سمجھنے کے لیے ایک نظر اس کے علامتی نظام پر ڈالنا ضروری ہے اور ممکن ہے اس علامتی نظام کے ذریعے ہم غزل کے تہذیبی مزاج اور اس کے طبقاتی کردار کو بھی سمجھنے میں کامیاب ہو جائیں اور یہ دیکھ سکیں کہ غزل کے علامتی نظام میں بھی وقتاً فوقتاً حالات کے مطابق تبدیلیاں کیوں ہوتی رہی ہیں اور ان تبدیلیوں کے پیچھے کونسے سماجی محرکات اور طبقاتی آویزشیں کارفرما رہی ہیں۔

غزل کی داستان ہمنو زنا تمام ہے۔ یہ صمیم ہے کہ آج کی غزل مقبول ہے لیکن اس کے تسلسل اور تواتر نے یارنگ ڈھنگ اختیار کر لیا ہے اور پرانی غزل کا روایتی آہنگ بڑی حد تک شکستہ ہو چکا ہے۔ غزل میں فرد کی آواز کو ابھری مگر وہ ایسے معاشرے کے پس منظر میں ابھری جو مشترک علامتوں کے گہوارے میں پلا تھا اور جو ایک تہذیبی مقلد رکھتا تھا۔ اس کے عشق و عاشقی کے پیمانے، حسن، محبوب کے تصورات بڑی حد تک مشترک تھے اس کے پیچھے ایک نئی تہذیب کا جلوہ ہڈتنگ چھپا ہوا تھا اور تصوف اور عشق، قلندری اور دردمندی میں ہر شخص کو اپنی داستان کے ٹکڑے مل جاتے تھے۔ یہاں شنوی اور مرثیے کی طرح روایتی قصوں کی مشترک میراث نہ تھی، مشترک علامتوں کی وراثت تھی جس کی مدد سے غزل گو چند اشارے اور گہنی جنی علامتوں سے ایک جہان معنی بنا سکتا تھا۔ اس وراثت کا سارا دروست مدنی تہذیب سے متعلق تھا اور اس تہذیب پر صنائع اور دستکار طبقے کی زندگی چھائی ہوئی تھی گو ہمارے دور تک آتے آتے غزل کے پیچھے مختلف طبقوں کی آوازیں سنائی دینے لگیں لیکن غزل کی مدنیت آج بھی اسی طرح قائم ہے اور اس کی علامتوں کے پیچھے بننے بگڑتے سايوں نے آج بھی اس رشتے کو ترک نہیں کیا ہے۔ جس طرح داستان نے طبغراد تخلیقی عناصر کے لیے گنجائش نکالی تھی مگر معاشرے کے اجتماعی آہنگ اور روایتی عناصر سے اپنا رشتہ جوڑے رکھا تھا اور تخیل کے لیے نئے راستے نکال لیے تھے اسی طرح غزل نے اجتماعی آہنگ اور روایتی عناصر سے اپنا رشتہ جوڑنے کے ساتھ ساتھ تخیل اور تخلیقی عناصر کے لیے اپنے دامن میں وسعت پیدا کر لی۔

## ۳

غزل کو سب سے بڑا صدمہ ۱۸۴۳ء کے قریب پہنچا جب محمد حسین آزاد کی انجمن پنجاب نے ایک ایسے مشاعرے کا انتظام کیا جس میں کسی مخصوص موضوع پر تسلسل اور ربط رکھنے والے اشعار نظم کے عنوان سے پڑھے گئے۔ پھر یہ نئی صنف مخلصانہ میں مقبول ہوئی رسالوں اور اخباروں پر چھائی اور اسے حالی اور شبلی جیسے نقاد نے یہاں فرو اتنا زیادہ نہیں ابھرا جتنا سماج، سماجی اصلاح کی جس آواز نے اردو غزل کو جنم دیا تھا وہی آواز نظم کا نقطہ آغاز بنی۔ حالی اور آزاد کی نظموں کے پیچھے نچرل شاعری کا جو رنگ و آہنگ موجود ہے وہ بار بار اس نئی زندگی کی بشارت دیتا ہے جو سرسید احمد خاں اور ان کے ساتھیوں کے زیر اثر ابھر رہی تھی۔ یہ محض مغرب کی نقالی نہیں تھی بلکہ اس اقتصادی اور تہذیبی چیلنج کا نتیجہ تھی جو برطانوی تسلط کے بعد ہندوستانی سماج کو درپیش تھا۔ اب ایک ایسا طبقہ ابھر رہا تھا جو پرانے مدنی صناعوں کے طبقے سے مختلف تھا۔ اسے اپنے ذرائع اظہار چاہئیں تھے جو معاشرے سے دور ہونے والے فرد کو آسودہ کر سکیں جس میں وہ محض اپنی ہی نہیں اپنے اس معاشرے کی تصویر دیکھ سکے جس میں فرد آہستہ آہستہ مرکزی حیثیت پانے لگا تھا۔ غزل سے جو تصوف ابھرا تھا اس کی نئے مدھم ہونے لگی، غزل کی علامتوں کی گونج خاموش ہونے لگی اور آہستہ آہستہ نظم میں نئے اسالیب ابھرنے لگے شروع شروع میں بیانیہ شاعری کا چرچا ہوا جس میں منظر قدرت کی تصویر کشی، وطن کی عظمت، آزادی کی برکت اور علم کی فضیلت کے تذکرے تھے بمقصد صرف یہ تھا کہ فرد اب اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہتا تھا۔ سماج اور اس کی روایات سے بندھا رہنے کی بجائے اب اسے اپنے تقاضوں کے مطابق تبدیل کرنا چاہتا تھا۔ پھر جب سیاست کا غلغلہ اٹھا تو اس کے اثرات بھی مرتب ہونے لگے اور نظم حالی کی مستدس سے سفر کرتی ہوئی رفتہ رفتہ چلبست اور اقبال تک پہنچی جس کے بعد جوش اور آتشیرانی کی رومانیت اور ترقی پسند شاعروں کی سماجی معنویت نے اسے ایک نیا رخ دے دیا طرز و اسلوب کے اعتبار سے تعمیل جذبات اور فکر نے اس نئی صنف کے زمین آسمان بدل ڈالے اور اخترا لایمان

نک پہنچتے پہنچتے اس میں ایک نیا معیار جھلکنے لگا۔

اس نئے معیار کی طرف مختصر اشارہ کیا جاسکتا ہے حالی اور آزاد کے دور میں نظم کے محض تسلسل پر اصرار تھا۔ عام طور پر کسی ایک موضوع کو مختلف سیاق و سباق میں پیش کرنا ہی کافی سمجھا جاتا ہے مثلاً حب وطن، پرندوں میں کس طرح پایا جاتا ہے۔ انسانوں میں اس کا کیا رویہ ہے اور پھر انسانوں کے مختلف طبقوں میں اس کی کیا نوعیت ہے گو یا نظم ایک مرکزی تصور کے مختلف پہلوؤں سے لی ہوئی تصویریں سے مرکب ہے اور نظم گویا ایک طرح کا منظوم انشائیہ یا ESSAY بن کر رہ جاتی ہے چونکہ زور بیان پر زیادہ ہے اور بیان میں بھی مشاہدہ اہم ہے اور تخیل کی مدد سے مختلف مشاہدات کی فراہمی پر توجہ زیادہ ہے۔ لہذا نظم میں کیفیت اور احساس تعمیر بنیادی جگہ حاصل نہیں کرتے بلکہ ان کے بجائے نظم چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی کا ایک حصہ بن کر ابھرتی ہے شاعر فوٹو گرافر کے منصب پر قناعت کرنے پر راضی ہے۔ شبلی کی سیاسی شاعری کا بھی یہی حال ہے، چلبست کی بیانیہ نظمیں اور اقبال کی مناظر فطرت کے متعلق نظمیں بھی اسی قبیل کی ہیں دھیرے دھیرے مناظر کے بیان کی مدد سے مرکزیت پیدا کرنے کے بجائے ان نظموں میں تصور یا خیال کی مدد سے تسلسل اور مرکزیت پیدا کی جانے لگی جس کی سب سے اچھی مثالیں اقبال کی ”مسجد قرطبہ“ اور ”ساقی نامہ“ میں ملتی ہیں۔ مسجد قرطبہ، فلسفیانہ تصورات سے شروع ہوتی ہے، بیانیہ حقے پر اگر ذرا سی دیر کے لیے ٹھہر جاتی ہے اور پھر اسی بیانیہ حقے کو نئی فلسفیانہ بلکہ نیم سیاسی، نیم تہذیبی بصیرت کا نقطہ آغاز بنا لیتی ہے اور انسانی زندگی کے بارے میں ایک عمومی بصیرت پر ختم ہوتی ہے۔ جوش نے ایک تصور کے متعلق تشبیہوں، استعاروں کی مدد سے تکرار کو نظم کی تکنیک میں ڈھالا گویا نظم میں تسلسل اور وحدت خیال ہی اہم ہو اور ارتقائے خیال اہم نہ ہو جسے بعد کو اخترا لایمان کی نظموں نے فراہم کیا۔ اس سفر کے دوران فیض کی خوبصورت اور عہد آفریں نظمیں بھی ہیں اور مجاز، سرشار، جاں نثار اور مخدوم کی نظمیں بھی جنہوں نے نظم کو نئی توانائی اور نئے درو بست سے آشنا کر دیا۔

اب نظم محض ایک اسلوب پر قائم نہ رہی، اس کے کئی رنگ ابھرے۔ کوہر قسمی

سے اب بھی انشائیہ اور ESSAY کا براہ راست انداز نظم پر غالب ہے۔ ہمارے دور میں نظم نئی سمتوں میں پھیلی ہے اور اب وہ منظوم فقرے کو بھی اپنے دامن میں سمیٹتی نظر آتی ہے۔ اب فیض کی نظم مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ، مختلف ٹکڑوں میں بانٹ کر لکھی جاسکتی تھی۔ سا حری کی 'پرچھائیاں' یا اختر الایمان کی نظم باز دید، فلمی نمونے کے الگ الگ تاثر پاروں میں ڈھائی جاسکتی تھی۔ اختر الایمان ہی کی نظم میر ناصر حسین 'یک کرداری' طنزیہ نظم کی شکل میں لکھی جاسکتی تھی یا اختر الایمان ہی کی نظم 'ایک لڑکا' علامتی پیرائے میں ایک لطیف رمز کی طرح لکھی جاسکتی تھی یا محض مکالموں میں ایک نظم یا کسی کہانی کو بیچ سے لے کر اس کی باقی کردیوں کو کسی ایک کردار کی زبانی بیان کیا جاسکتا تھا۔ غرض نظم نے تکنیکی اور اسلوب کے اعتبار سے وسعت اور بولقونی ہی نہیں بلوغت بھی حاصل کی کیونکہ جو طبقے اس نئی صنف کے فروغ کے ذمے دار تھے وہ خود بلوغت کی منزل تک پہنچنے لگے تھے۔

اس دوران آزاد نظم کا چلن ہوا۔ آزاد نظم کے پیچھے اس نئے طبقے کی آواز تھی جو نئے وسائل اظہار کے دوران پلا بڑھا تھا۔ میک لوہن نے اپنی کتاب - UNDE RSTANDING MEDIA - میں وسائل اظہار مثلاً فلم، ریڈیو، پریس، رسائل وغیرہ کے اثرات تخلیقی عمل پر تلاش کیے ہیں۔ آزاد نظم کا تعلق مشاعرے والی نظموں سے نہ تھا بلکہ چھپنے والی نظموں سے تھا۔ کوشش یہ تھی کہ نظم میں مروجہ بحر اور قافیے کے آہنگ سے ہٹ کر کوئی نیا آہنگ تلاش کیا تاکہ عام زندگی سے اس کی مغائرت کم ہو جائے اور شاعری میں جدید دور کی زندگی کی سی بولقونی اور وسعت آ سکے۔ آزاد نظم اور اس کے بعد کی معریٰ اور حال کی نثری نظموں میں وہ شاعر جھلکتا ہے جو نئی زندگی میں اس طرح رچ بس گیا ہے کہ معاشرے کی روایات اور سلاج کی اکائی کا ایک حصہ بنارہنے کے بجائے ان سب سے آہستہ آہستہ دور ہوتا جا رہا ہے اور اس کی انفرادیت اور اس کا بے کل یا طن اس کی اندروں کی ساری ہلچل سارا اضطراب ان نظموں میں ایسی تصویروں کی شکل اختیار کر رہا ہے جس پر اس کی اپنی انفرادیت کی گہری چھاپ ہے گویا ہم شہنوی کے دور کے بالکل دوسرے سرے پہنچ گئے ہیں

جہاں فرد معاشرے سے کٹ کر اپنی انفرادیت میں اسیر ہے کبھی کبھی یہ دوری اتنی بڑھ جاتی ہے کہ اس کی شاعری کی علامتیں بالکل نجی بن کر رہ جاتی ہیں اور اس کی باتیں مبہم نمونک اور ناقابل فہم ہو جاتی ہیں۔ جیسے جیسے ہندستان میں صنعتی ترقی کی رفتار تیز ہوتی جاتی ہے، قدیم معاشرہ ٹوٹتا بکھرتا جاتا ہے۔ دیہی اور قصبائی زندگی کا شیرازہ درہم برہم ہوتا ہے اسی رفتار سے شہروں کی ہماہمی میں پھنسا ہوا فرد اپنے کو زیادہ تنہا اور سماج سے کٹا ہوا محسوس کرتا جاتا ہے اور اس کی شاعری میں شخصیت کی اندرونی پرتیں زیادہ نمایاں ہوتی جاتی ہیں۔ اجتماعی قصوں کی جگہ انفرادی شخصیت کا دکھ درد لینے لگتا ہے اور ترنم، غنائیت اور تغزل کے بجائے زیادہ سنگین اور زیادہ بے باک حقیقتیں نئی شعری پیکر میں ڈھلتی جاتی ہیں۔

شعری پیکروں میں یہ تبدیلی اسلوب بیان اور طرز بیان میں یہ تغیر محض ادبی تقاضوں یا تہذیبی اثرات ہی کا نتیجہ نہیں بلکہ اس کے پیچھے بدلتے ہوئے اقتصادی اور تہذیبی عناصر کار فرما ہیں۔ وہ نئی معاشی حقیقتیں مضمربہیں جو نئے طبقوں اور نئے طبقاتی رشتوں کو پیدا کرتی ہیں اور ان تبدیل ہوتے ہوئے طبقاتی رشتوں سے فن اور ادب کا سارا تانا بانا متاثر ہوتا ہے۔ یہ نتیجہ نکالنا شاید بے جا نہ ہوگا کہ دراصل نئی اصناف کا عروج نئے طبقوں کے عروج سے وابستہ ہے گو اس وابستگی کا سراغ لگانے کے لیے اصناف کی مزاج شناسی اور ان میں تبدیلیوں کے عمل کا ذرا زیادہ غور اور توجہ سے تجزیہ کرنا ہوگا۔

اس بحث سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں سنہری کا عروج محض اتفاقی نہ تھا۔ یہ دراصل اس گہرے تہذیبی امتزاج کا نتیجہ تھا جو ترک میرانی تہذیب اور ہندستانی تہذیب کے مختلف عناصر کے درمیان اس وجہ سے عمل میں آ رہا تھا کہ ہندستان کا انتظامی ڈھانچا اپنی تجارتی ضروریات کی بنا پر مرکزیت اور بین الاقوامیت (یعنی ہندستان، ایران، مغربی اور وسطی ایشیا سے گہرے تجارتی مراسم کی طرف مائل تھا اس زمانے کی اقتصادی ضرورتوں نے شہروں اور قصبوں کو جنم دیا اور ان شہروں اور قصبوں میں ارد گرد کے دیہاتوں سے نیز ہندستان کے آس پاس کے ممالک سے صنایع اہل حرفہ اور اہل کمال اگر جمع ہونے لگے اور اس اجتماع کی بنا پر ایک نئی تہذیب

اور شاہنکی کا عروج ہوا جس کے اجتماعی آہنگ سے شنوی اور مٹیوں کی روایات اور کہانیوں نے اپنا رشتہ جوڑا اور ایک ایسی صنف وجود میں آگئی جو اس دور کے تہذیبی تقاضوں کو پورا کر سکتی تھی۔

دھیرے دھیرے یہ تہذیب بکھرنے لگی سب سے پہلے اور سب سے زیادہ تیزی کے ساتھ اس کا بکھراؤ دہلی میں ہوا۔ اہل حرفہ اور صنعتوں کے مجمع منتشر ہونے لگے اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے عمل دخل کے ساتھ ساتھ حرفت اور دستکاری کا میدان محدود ہوتا گیا، منڈیاں ویران ہونے لگیں اور تجارت و حرفت سے حاصل شدہ مال و دولت ملک سے باہر جانے لگی۔ البتہ ایک جھوٹی آسودگی اور مصنوعی اطمینان کھنڈ جیسے چند مراکز میں باقی رہ گیا جہاں شنوی کی روایت زندہ رہی لیکن دہلی میں بکھرتے ہوئے سماج نے شنوی کو خیر باد کہا اور غزل کو شعری اصناف پر اولیت حاصل ہوتی غزل نے زندگی کو اجتماع نہیں فرد کی نظر سے دکھا لیکن یہاں بھی فرد کسی نہ کسی حد تک اجتماع سے جڑا رہا اور اس کی علامتیں اس کے اپنے طبقے کے لیے قابل قبول اور قابل قسم بندی رہیں اس کی بنیادی دھڑکی انسانی کے باہمی رشتوں سے باقی رہی اور ان رشتوں کی بدلتی ہوئی کیفیتوں پر غور کیا جاتا رہا جسے معاملات کا نام دیا گیا عشق بھی انہی رشتوں کا ایک روپ تھا اور شاعر اپنی مخصوص علامتوں اور مضامین کی حد بندیوں میں رہ کر انسانی رشتوں کی اس صوبہ بھارے کا تلاء بنا رہا۔

پھر جب ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت نے یہ تہذیبی بساط ہی الٹ دی اور معاشرت سے فرد کا رشتہ اور زیادہ کٹ گیا تو نظم کی نئی صنف ابھری جس نے شروع شروع میں سماجی اصلاح کے ذریعے اپنے کو پانے کی کوشش کی اور پھر نظم کے وہ نئے اسلوب دریافت کیے جن میں ایک وطنی شاعری کی طرف لے گیا تو دوسرا نچل شاعری، تیسرا رومانیت کی طرف گیا تو چوتھا اس قسم کی فکری شاعری کی طرف رہبری کرنے لگا جسے اقبال کے نام سے پہچانا جاتا ہے جیسے جیسے اقتصادی تبدیلیوں کا یہ عمل تیز سے تیز تر ہوتا گیا اور ملک میں صنعتی ترقی کے ہاتھوں فرد کا رشتہ اجتماع سے کٹا گیا ویسے نظم اسلوب اور تکنیک کی نئی منزلیں طے کر کے آزاد نظم اور آج کی علاقائی اور نثری نظم کی طرف سفر کرتی گئی، آج بھی یہ سفر جاری ہے اور اسی طرح اقتصادی اور معاشی تبدیلیوں کا ہمراہ ہے۔



غزل کی روایات پر نظر کیجیے تو یہ علامتیں ایک مخصوص ذہنی اور جذباتی بلکہ تہذیبی رویے سے جڑی نظر آئیں گی، اس رویے کو ایک لفظ میں قلندرانہ کہا جاسکتا ہے اس میں ذنیوی جاہ و چشم پر بے مانگی اور فقر و فاقہ کو ترجیح دینے کا میدان بھی شامل ہے اور خود علامتی اور کسی قدر خود اذیتی کا رجحان بھی ہے جس کا ذکر آگے آئے گا دوسری طرف ان علامتوں میں بھی ایک جہان معنی آباد ہے۔ اس سے قطع نظر کہ یہ علامتیں کن معنوں میں استعمال ہوئیں خود ایک خاص قسم کے تہذیبی سیاق و سباق سے تعلق رکھنے والی علامتوں کا انتخاب بھی قابل توجہ ہے، خاص طرز زندگی سے تعلق رکھنے والی علامتیں خود کسی مخصوص تہذیب کے خط و خال واضح کرتی ہیں۔ تیسری طرف ان علامتوں کے پیچھے بدلتے ہوئے معانی اور تبدیل ہوتے ہوئے ذہنی تلامزموں کی دھوپ چھاؤں ہے یہ تبدیل ہوتے ہوئے معانی اور تلامز مے بدلتے ہوئے سماجی اور اقتصادی محرکات کی داستان سناتے ہیں اور اس دور کے مخصوص ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو ظاہر کرتے ہیں۔

یہ کہنا کافی نہیں ہے کہ اردو غزل نے یہ علامتیں فارسی غزل کے اثر کے طور پر قبول کیں۔ اول تو اردو غزل نے فارسی کے بہت سے اثرات قبول نہیں کیے، یہی اثر کیوں قبول کیا دوسرے اس اثر کے ہندوستان میں مقبول ہونے کے جب تک اقتصادی اور تہذیبی اسباب موجود نہ ہوں اس وقت تک محض فارسی کی تقلید ان علامتوں کی مقبولیت کی سند نہیں ہو سکتی۔ لہذا ان علامتوں کی وجہ جو لازمی طور پر کچھ ایران کے اور کچھ ہندوستان کے اقتصادی حالات میں تلاش کرنی ہوگی۔

مزید درجہ بندی کی جائے تو ایک ذخیرہ تو ان علامتوں کا ہے جو دہی زندگی سے متعلق ہیں دوسرا صنعتی زندگی یا یوں کہیے حرفت و تجارت کی زندگی کا ہے تیسرا ایوان و قصر کا ہے جن کا لازمی جزو پائیں باغ بھی ہوتا تھا اور محفلیں اور شبستان بھی چوتھا سپہ گری یا تادیب و سیاست سے متعلق ہے اور پانچویں میں ذاتی حلیہ، لباس یا اعضائے جسمانی کے سلسلے کی علامتیں ہیں اور کچھ بے جا نہ ہو گا کہ اس پر غور کیا جائے کہ مقبول علامتیں زندگی کے اعلیٰ شعبوں سے کیوں منتخب کی گئیں اور ان شعبوں میں تبدیلی کے اثرات ان علامتوں کے معنوی درجہ دست پر کس طرح اثر انداز ہوئے۔ خوش قسمتی سے اس مسئلے پر ہم اے یے مولانا شبلی کے خیالات سے استفادہ ممکن ہے، وہ لکھتے ہیں :

”ایران نے جس زمانے میں شاعری شروع کی قومی زندگی

تمام تر فوجی زندگی تھی، فتوحات کا زور شور تھا ہر طرف لڑائیاں برپا تھیں ترک، وٹیم، سلجوق، نئی نئی قومیں اسلام کے حلقے میں آتی جاتی تھیں اور اس لیے ہر حکومت کو اپنی بقا کے لیے ہر وقت تیغ بکف رہنا پڑتا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بچہ بچہ سپاہی بن گیا۔ (شعر انجم، جلد سوم، صفحہ ۱۴۹)

چھٹی صدی میں فوجی جذبات میں تنزل شروع ہوا یہاں تک کہ چنگیز خان نے ایران و عراق کو بالکل بے چراغ کر دیا۔ اس واقعے نے شاعری پر گونا گوں اثر ڈالا، شعرا تو اس سے پہلے بھی یعنی عین جنگی جوش کے زمانے میں عشقیہ جذبات سے خالی نہ تھے اور موقع بموقع اس کا اظہار کرتے تھے..... تاہم اس زمانے تک چونکہ فوجی قوت باقی تھی اس لیے ان باتوں کا اثر عام نہیں ہوا تھا بالکل اسی طرح جس طرح آج یورپ ہر قسم کی عیش پرستی اور بے خواری میں مبتلا ہے تاہم وہی شخص جو رات کو لیڈین کے ساتھ ناپچلتا ہے دن کو اسی طرح مردانہ اشغال میں مصروف رہتا ہے کہ گویا فہر و سرود سے گوش آشنا بھی نہیں لیکن جب تاتاریوں نے فوجی طاقت کا استیصال کر دیا تو عشقیہ جذبات کے سوا اور کچھ نہ رہا۔ اب یہ حالت ہو گئی کہ درود دیوار سے ہی صدا آنے لگی : ”ص ۱۶۶“

گویا فوجی زندگی نے جو علامتیں غزل کو دیں ان میں آہستہ آہستہ عشق و رنگ داخل ہو گیا اور محبوب کے لیے فوجی زندگی کی علامتیں اور نوازم صرف کیے جانے لگے مولانا شبلی نے اس کی ایک وجہ یہ بھی بیان کی ہے کہ :

”ترک غلام جو عموماً حسین ہوتے تھے گھر گھر پھیل گئے تھے اور مجالس عیش میں ساقی گری اور بزم آرائی کی خدمت ان ہی سے متعلق تھی وہ جلوت و خلوت، سفر و حضر میں ساتھ رہتے تھے

۱۵۶

ان علامتوں پر گفتگو کرتے ہوئے یہ تذکرہ شاید نامناسب نہ ہو گا کہ ۱۸ ویں صدی میں یک بیک شمالی ہندوستان کا ادبی ذریعہ اظہار برج اور ادھی سے تبدیل ہو کر ریختہ قرار پایا جس کی بنیاد کھڑی ہوئی پر تھی۔ برج اور ادھی میں بھی غزل کی علامتیں کہیں کہیں برقی گئی ہیں اور بہاری کی ست سستی میں تو ان کا عمل دخل صاف دکھائی دیتا ہے لیکن ریختہ کی شاعری کی طرف تو غور قتل ہونے کے اسباب پر ابھی تک پوری طرح بحث نہیں کی گئی ہے، اتفاق یہ ہے کہ شمالی ہندوستان میں اس قسم کی علامتوں کا رواج ریختہ کی مقبولیت کے ساتھ ساتھ ہوا ان علامتوں پر برسرِ نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہو گا کہ ان پر ردیات سے کہیں زیادہ مدنیّت کا غالب رنگ ہے شہر کا لفظ یوں تو شاید پہلی بار قلی قطب شاہ کی شاعری میں ملتا ہے لیکن جس کثرت سے تیسرنے اسے برتا اور علامت کے طور پر برتا اس سے پہلے اس کی کوئی مثال نہیں ملتی : نگر کے لفظ کی بھی یہی صورت ہے۔

ان علامتوں کا روپ رنگ دکھانا ہے تو تیسر کی غزلیات کے پہلے دیوان ہی کو ایک نظر دیکھ لینا کافی ہو گا جو علامتیں استعمال ہوئی ہیں ان میں زیادہ مروج مندرجہ ذیل ہیں۔

سبز، لالہ، نرگس، خزاں، روش، غنچہ، باد بہار، گل، چمن، سنبل، بہا، چمن کے سلسلے کی علامتیں ہیں۔  
دوا، میسا، طبیب۔

شراب، شیر خانہ، کباب، نشہ، ساقی، منع پھر، ساغر، خم، شراب خانے

کے سلسلے کی علامتیں ہیں جو شہر ہی کا ادارہ تھا۔

زنجیر، زنداں، عدالت اور جزا و سزا کی اصطلاحیں ہیں جو شہر ہی سے متعلق ہیں۔  
مرجان، لعل، جوہریوں کے سلسلے کی علامتیں ہیں جو شہر ہی سے متعلق ہیں۔  
شہر، قریہ، گلی، دیر، مسجد، کعبہ، بت خانہ، واعظ، ناصح، زاہد، امام، تعمیر گھر،  
آبادی، درو دیوار۔

تلوار، شمشیر، خنجر۔

قافلہ، راہ گیر، غبار، منزل، سیر و سفر، کارواں، سراب، جرس۔

رقیب، پاساں، یاد، غم خوار، ندم۔

نامہ بر، قاصد، مکتوب۔

گور، ثمریت، لمحہ۔

میدان، بیاباں، صحرا، وادی، ویرانہ۔

آئینہ، شانہ، قازہ۔

اس کی سب سے واضح صراحت چمن کے متعلقات و علامتوں سے ہوتی ہے جنہیں تیسرے نے طرح طرح سے بریلے لیکن تیسرے چمن کی جتنی تصویریں کھینچی ہیں وہ پکار پکار کر کہہ رہی ہیں کہ یہ پائیں باغ کی تصویریں ہیں جو مغلوں کے طرز تعمیر ہیں گھر کا لازمی جزو تھا اور اس پائیں باغ کی نفاست اور لطافت فطری اور خود رو نہیں بلکہ اس کے ہلو اور تہذیب کی مہر ہیں اور انسانی کاوش اور ارتقا کی آیات نمایاں ہیں مثال کے لیے صرف ”گل“ کی علامت کا استعمال تیسرے کے دیوان اول کے چند اشعار میں ملاحظہ ہو:

سحر پائے گل بے خودی ہم پہ آئی۔

کہ اس سست پیمال میں بوٹی کسی (گل بمعنی محبوب)

بوئے گل، رنگ گل دونوں ہیں دل کش انے نسیم

لیک بقدر یک نگہ دیکھے تو وفا نہیں (گل بمعنی عالم)

یہ عیش گہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے

ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا (گل بمعنی دل یا انسان)

نہ ہو کیوں غیرت گلزار وہ کو پہ خدا جانے  
 ہو اس خاک پر کن کن غریزوں کا گرا ہوگا  
 مر رہتے جو گل بن تو سارا یہ خلل جاتا  
 نکلا ہی نہ جی ورنہ کانٹا سا نکل جاتا  
 گل پڑ مردہ کا نہیں ممنون  
 ہم اسیروں کا گوشہ دستار (گل بمعنی انعام)  
 ہم نے ہیں جن کے خون سے تری راہ سب ہے گل  
 مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر (گل بمعنی آراستہ)  
 حراں تو دیکھ پھول بکھرے تھی کل صبا  
 اک برگ گل مگر نہ جہاں تھا مرا نفس (گل بمعنی مسرت)  
 سو بار ہم نے گل کے گئے پر چمن کے بیج  
 بھردی ہیں آب چشم سے راتوں کی کیریاں (گل بمعنی نعمت)  
 شوق قامت میں ترے اے نو نہال  
 گل کی شاخیں لیتی ہیں انگڑائیاں (گل بمعنی خوب رو)  
 ذکر گل کیا ہے صبا اب کے خزاں میں ہم نے  
 دل کو ناچار لگا یا خس و خاشاک کے ساتھ  
 پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے  
 جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے  
 مدینیت کا عکس یہاں گل اور گلزار کے ہر تذکرے پر ملتا ہے اسی کے ساتھ ساتھ  
 یہ بھی ظاہر ہے کہ گل کے پردے میں تیرے نئے تاریخی اور تہذیبی زندگی کے نئے  
 رخ سہیلے ہیں۔ ان دونوں باتوں پر کسی قدر زیادہ توجہ درکار ہے۔  
 مدینیت کے سلسلے میں یہ بات پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ شہر کا تصوراتی  
 میں آج کے شہروں کی طرح صنعت و حرفت یا دفاتر، سینما گھروں اور قبوہ خانوں سے  
 عبارت نہ تھا بلکہ شہر یا تو بادشاہی لشکر کی قیام گاہ تھا یا صوبہ دار اور منصب داروں  
 کے لشکروں کا صدر مقام، یہ صراحت یہاں تھمیل حاصل ہے عہد وسطیٰ میں لشکر کے

صدر مقام کے معنی لازمی طور پر یہ تھے کہ وہاں لشکر کی ضرورت کی سبھی چیزیں ملتی تھیں اور لشکر کے کام آنے والی چیزوں کے بنانے والے وہاں آباد ہوتے تھے۔ نعل بند، گھوڑوں کے تاجر، سوداگر، آتش باز، خیاط، خیمہ دوز، غرض لشکر کے گرد ایک نگر آباد ہو جاتا تھا اور یہی اس شہر کی آبادی، رونق، انتظامی استحکام اور امن و سکون کا مرکز بن جاتا تھا۔ دھیرے دھیرے یہی شہر صناعوں کے مرکز بن گئے اور متعلقہ علاقوں کے بہترین دست کار، صناع، تاجر اور اہل حرفہ وہاں جمع ہونے لگے اور متعلقہ امر کی سہولت میں تہذیب کا فروغ شروع ہو گیا۔ ان شہروں میں صنعتی اور اقتصادی سرگرمیاں تیزی پکڑنے لگیں۔ اس طریقے کے مختلف لشکر کی اور اقتصادی مراکز شہر کہلانے لگے اکبر اعظم کے بعد کے دور میں یہ عمل خاصاً تیز ہو گیا اور ان مراکز کی تعداد، وسعت، تجارتی اور اقتصادی اہمیت بڑھ گئی اور ایک نئی تہذیب جنم لینے لگی جو اس دور کی دیہی معاشرت سے مختلف تھی اور جس کا تعلق لشکر کی قربت تجارت کی ضرورت اور معیشت کے تقاضوں کی وجہ سے حکومت وقت سے خلاصہ قریبی تھا۔ تجارتی ضرورتوں کے سلسلے میں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ افغانستان اور ایران سے شمالی ہندستان کے تجارتی اور سیاسی رشتے خالصتاً مستحکم تھے اس لحاظ سے بھی ہندستان میں ایک ایسی مدنی تہذیب ابھرنے لگی جو علاقائی وفاداریوں سے آگے قدم بڑھانا چاہتی تھی اور ایک وسیع تر قومی دائرہ کی طرف بڑھ رہی تھی۔

وسیع تر قومی دائرے کی طرف بڑھنے کے بعض جغرافیائی لوازم نہ تھے اس کے ساتھ ساتھ تہذیبی لوازم بھی تھے ان میں سے ایک مزاج کی تشکیل کا مسئلہ بھی تھا جو وسیع تر اقتصادی ضروریات کو پورا کر سکے اور تنگ جغرافیائی اور مذہبی دائروں سے نکل سکے۔ بعض اتفاق نہیں کہ اکبر کے زمانے ہی سے ایک ایسی آواز ابھی ابھی شروع ہوئی جو اس مدنیت کی تہذیبی، ادبی اور فکری تفسیر تھی۔ اکبر کا دین الہی تو بعض اس کا ایک روپ تھا جو بہت کا گہر نہیں ہوا مگر بھکتی تحریک اور تصوف کے وہ اُن گنت میلانات جو سنگہ بند مذہب اور ان کے ظاہری رسوم و عبادات، برائت اور بیزاری ظاہر کرتے ہیں۔ بھکتی اور تصوف کے زیر اثر آزادانہ زیست کرنے کا ایک ایسا قلندرانہ تصوف ابھرنے لگا جو مذہب کی تنگ نظری سے دور تھا اور رام کرشن مکی نے THE

RISE AND FALL OF E.I.CO. میں اکبر کے دور کے اس میلان کا رشتہ تجارت میں شہنشاہ کی دل چسپی اور صنعت و حرفت کی ترقی اور اس کے لیے ایک وسیع تر قومی دائرے کی تشکیل کی کوشش سے ملایا ہے، ظاہر ہے کہ اس ابھرتی ہوئی مدنی تہذیب کا ادبی اظہار ان یونیوں میں ممکن نہ تھا جو یا تو جغرافیائی اعتبار سے محدود تھیں یا کسی خاص مذہبی دائرے سے اپنے متعلق کرچکی تھیں غالباً ہی وجہ ہے کہ اس دور کے بعد کے معاشرتی تقاضوں کو برج بھاشا کی شاعری پورا نہ کر سکی جو اکبر کے پایہ تخت اگڑے کی زبان ہونے کے باوجود اپنا رشتہ سورداس کی کرشن بھکتی سے ملا چکی تھی اور اس پر مذہبی دیومالا کا رنگ غالب آچکا تھا۔ ہر چند اس زبان کو خانخاناں نے سیکولر اور اخلاقی شاعری کے لیے اپنایا لیکن اس کا دائرہ اثر اتنا وسیع اور اس کا فکری افق اتنا غیر جانبدار (NATURAL) نہ تھا کہ وہ نئے تقاضوں کو سمجھ سکتا۔ اور یہی کا بھی یہی حال تھا جس کا دائرہ جغرافیائی اعتبار سے بھی محدود تھا اور اس کا ذہنی اور جذباتی تعلق رامائن اور رام بھکتی سے بہت قریبی تھا۔ لازمی طور پر ان کی جگہ ایک ایسی زبان نے لے لی جو وسیع تر دائرے میں کارآمد ثابت ہو سکے اور ان علامتوں کو کام میں لاسکے جو اس زمانے میں برسرِ اقتدار طبقے میں رائج تھیں۔ یہاں پر ویدس کو بھی کایہ قول نقل کرنا بے محل نہ ہو گا جسے انھوں نے تاریخ ہندستان کے ارتقاء کے اصول کے طور پر بیان کیا ہے :

THE ENTIRE COURSE OF INDIAN HISTORY

SHOWS TRIBAL ELEMENTS BEING FUSED INTO A

GENERAL SOCIETY.

چونکہ اکبر کے دور کی عام معیشت، تہذیب اور سماج ان مختلف النوع عناصر کی ایک نئی تدوین اور ترتیب کی متقاضی تھی اس لیے ایک ایسی مدنی فضا کا قیام لازمی تھا جو نئے اقتصادی تقاضوں کو پورا کر سکے۔

ان علامتوں کے پیچھے محض نئے مدنی کلچر کی آواز اور نئے اقتصادی تقاضوں کی بازگشت ہی نہیں تھی بلکہ ان کے معانی مفہم اور تلازمات بھی مختلف ادوار میں مختلف رنگ و صنگ اختیار کرتے رہے اور ان کے ذریعے جو عصری صدائیں اور

حقیقتیں بیان ہوتی رہیں۔ ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان علامتوں میں تعمیم اور تجرید کی کتنی گنجائش اور کیسی سمائی تھی۔

غزل کی علامتوں میں عصری صدائقوں کی عکاسی اور ایسے معاملات کے بیان کی مثالیں تحصیل حاصل ہیں جن کا رشتہ مخصوص معاملات اور واقعات سے ہے۔ یہ مثالیں ثابت کرتی ہیں کہ علامتوں کے لغوی معنی یا کوئی ایک متعین معنی سمجھنا کتنا غلط ہے کیونکہ PERMANENT RED میں برڈر (BERGER) نے جو بات مصوری کے بارے میں کہی ہے وہ شاعری کے باب میں بھی صحیح ہے کہ فن ENTITIES سے نہیں۔ PROCESSES سے بحث کرتا ہے وہ واقعات کے بیان سے اتنا غرض نہیں رکھتا جتنا ان واقعات کے پیچھے کار فرما سلسلوں اور ان کے باہمی رشتوں سے غزل کی علامتوں کے متفرق اور حیرت انگیز طور پر مختلف میاق و سباق میں استعمال ہونے کی صرف چند مثالیں کافی ہوں گی ایک راہِ ارام نرائن موزوں سے منسوب شعر جو سراج الدولہ کی شہادت پر کہا گیا جس میں علامتیں، مہجرا، مجنوں اور ویرانے کی ہیں اور بظاہر ایسا کوئی اشارہ نہیں ملتا جو سراج الدولہ کی طرف ذہن کی رہبری کر سکے لیکن سراج الدولہ کے انتقال کے وقت ہندستان کی ذہنی کیفیت کی پوری طرح عکاسی کرتا ہے۔

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی

دوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا آنری

ظاہر ہے کہ غزال، مجنوں، دوانہ اور ویرانہ سبھی علامتیں روایتی ہیں لیکن اس عام روایتی انداز کے پیچھے جو کیفیت بیان ہوتی ہے اور جو مفہوم ادا ہوا ہے وہ عصری حقیقت اور ایک ایسی کیفیت کا بیان ہے جس میں شاعرانہ کیفیت ہی نہیں تاریخی صداقت بھی موجود ہے۔

غزل کی ان علامتوں کے پیچھے جو سماجی حرکات مضمر ہیں ان کی صراحت مختصراً اس طرح کی جاسکتی ہے :

الف۔ یہ علامتیں ایک ایسے شہری کلچر سے مستعار ہیں جو دست کار اور صنایع طبقہ کا ہے اور جس پر ایک طرف کوچہ و بازار کی دوسری طرف ایوان اور میوان خانوں کی پرچھائیاں نمایاں ہیں۔



ب: یہ علامتیں مذہبی رسم پرستی اور مرکزیت کے خلاف ایک قسم کی آزاد، سیکولر، اور ریٹین زندگی کی نمائندہ ہیں جو ہندستان کے مسلم حکمرانوں کے لیے گویا مرکزی اسلامی خلافت سے رشتہ قائم کرنے کے بجائے ایک آزاد دسیاسی خود مختاری کی قائل ہیں۔

ج: ان علامتوں میں حتیٰ پہلو ماورائی پہلو سے زیادہ نمایاں ہے اور اسی حتیٰ پہلو کے ذریعے ملورائیت تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو عجمی اور آریائی مزاج کی خصوصیات میں شامل ہے۔

غزل کی رمزیت ہر عہد میں نئے سماجی محرکات کے زیر اثر مختلف معنویت اختیار کرتی رہی اس سلسلے کا ایک اہم سنگ میل لکھنؤ ٹھہرا۔ یہاں غزل کی رمزیت کو نیلغ مجا جو متصوفانہ ماورائیت کے بجائے مادی زندگی سے زیادہ قریب تھا۔ یہاں غزل کو طبل و علم، ہام و در، کوڑا اور دروازہ، شہر سایہ دار، کی نئی علامتیں ہی نہیں ملیں، پرانی علامتوں کی توسیع بھی ہوئی۔ یہاں ان علامتوں میں متصوفانہ کے بجائے تہذیبی معنویت پیدا ہو گئی مثلاً انیس کے سلام میں ایک ہی علامت کے ذریعے پورے تمدن کی نفاست، شائستگی اور زوال آمادگی کو اسیر کر لیا ہے۔ ۷

نہیں یہ جھڑپاں چہرے پہ دست پیری نے

چُنا ہے جامۂ ہستی کی آستینوں کو

یا آتش کے اشعار میں دیوان خانے اور ایوانوں سے دور راہ گزر، سفر اور عام زندگی کی علامتیں کس کس طرح ابھرتی ہیں۔ ۸

سفر بہ شرط مسافر نواز بہتیرے ہزار ہا شہر سایہ دار راہ میں ہے

ان علامتوں کو بہادر شاہ ظفر، غالب اور مومن نے جس طرح برتان کی تفصیل الگ مقالے کی طالب ہے۔ یہاں علامتوں کو ایک دوسری نہج مل گئی جو بیک وقت ان کے ذاتی احساسات کی بھی آئینہ دار تھی اور اس تہذیبی بحران کو بھی ظاہر کرتی تھی جس سے اس دور کا تمدن گزر رہا تھا۔ غالب کی کئی محبوب علامتیں میں شمع داغ، زخم، آتش، زنجیر پھران کا اپنا ہنر ہے کہ وہ ان علامات کو اضافت کے ساتھ دوسری علامتوں یا کیفیات سے ترکیب دیکر ان سے پورا آئینہ خانہ بجالیے

ہیں جو اس دور کی توسیع کے لیے ترپنے والے وجود کا ایک عکس ہے۔

بعد کے ادوار میں اقبال کے ہاں ان علامتوں سے بالکل مختلف انداز سے کام لیا گیا۔ ایک طرف تو اقبال کے ہاتھوں ان علامتوں کی توسیع ہوئی۔ اب شاہین، کبوتر، مولا، کبھشک جیسی علامتیں آئیں جن کا تعلق ایوان کے بجائے کھلی فضا سے تھا دوسری طرف پرانی علامتوں کی فلسفیانہ توجیہ ہر کی جانے لگی۔ اقبال کے لیے علامتیں ایک فکری CORRELATIVE کی حیثیت رکھتی ہیں اور ان میں کئی پرتیں موجود ہوتی ہیں۔ اقبال نے جس طرح علامتوں کو نئی فلسفیانہ معنویت بخشی اس سے وہ عین صاف ظاہر ہوتا ہے جو برطانوی قبضے کے بعد ہندستان کے سامنے درپیش تھا اور جس کا احساس اقبال کو بار بار سورج، مشرق، دہقان، کھیت، شرار (افلاطون جیسی علامتوں کو استعمال کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔

اس دور تک آنے آتے ترقی پسند غزل نے ان علامتوں کو سیاسی معنویت دے دی جو فراق، جگر، جذبی، بقرح، فیض سے لے کر تاباں، خورشید احمد جی کلیم عاجز، شمیم کربانی، تک ہوتا آیا ہے اور ہر جاری ہے فیض کے ہاں علامتوں کا استعمال اس ڈھنگ سے ہوا ہے کہ اگر ان علامتوں کا سیاق و سباق واضح نہ ہو تو غزل کے اس شعر سے پوری طرح لطف حاصل نہیں کیا جاسکتا۔

وہ بات مائے فسانے میں جس کا ذکر نہیں  
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

یہ شعرا و لپنڈی سازش کے مقدمے کے سیاق و سباق ہی میں سمجھا جاسکتا ہے جب فیض پر اشتراکی انقلاب کے لیے مسلح سازش کا الزام لگایا گیا تھا۔

یہ اسی طرح اسی مقدمے کے سلسلے میں عوام دوستی اور جمہوریت اور اشتراکیت کو عزیز رکھنے کی پاداش میں گرفتاری کا منظر جو ارباب اقتدار کی نظر میں رسوائی تھا اور عوام کی نظر میں قابل احترام قربانی اس شعر کے سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔

وہ ہمیں تھے جی کے لباس پر سر رہا یہاں لکھی گئی

یہی داغ تھے جو سجا کے ہم سر کوئے یا پھلے گئے

یہاں یا عوام ہیں داغ لباس پر لکھی ہوئی سیاہی ہے اور یہ سیاہی جیل کے

لباس پر پڑے ہوئے نمبر ہیں یا وہ رسوائی ہے جو ان سے متعلق ہے۔  
فیض کی تازہ غزل کے دو شعر ہیں۔

ہم کہ ٹھہرے اجنبی کتنی ملاقاتوں کے بعد پھر سے ہوں گے آشنا کتنی ملاقاتوں کے بعد  
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی پہلر خون کے دھتے چھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد  
بظاہر ان اشعار میں روایتی علامتوں کا دروبست بہت نمایاں ہے۔ اشعار اجنبی  
بہار، سبزہ، سبھی پر روایتی علامتوں کی مہر میں لگی ہوئی ہیں لیکن اگر کسی صورت سے یہ  
معلوم ہو جائے کہ یہ اشعار فیض نے بنگلہ دیش بن جانے کے بعد اپنے ملک کے وزیر اعظم  
کے ساتھ پہلی بار ڈھاکہ جانے پر کہے تھے تو ان اشعار کی معنویت اور بلاغت کسی  
دوسرے رنگ ہی میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

یاجزبی کے اس شعر میں بکلیوں سے مراد و سامراجی ممالک ہیں جو ترقی پذیر ملکوں  
میں سازشوں کا جال بچھائے ہوئے ہیں:

ان بکلیوں کی چشک باہم تو دیکھ لیں  
جن بکلیوں سے اپنا نشیمن قریب ہے  
یا بحر قح کا یہ شعر:

ستون دار پر رکھتے چلو سروں کے چراغ  
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے  
یا شمیم کرمانی کا یہ شعر:

سکوتِ وقت مورخ ہے لکھ لیا اس نے  
جو پتھروں نے کہا بے خطا جبینوں سے

کام آئے گی یہ دولت کل جشنِ بہاراں میں  
دامن کو بچا لینا خوشبو جو صبا مانگے

یا کلیم مآجز کا یہ شعر:  
وہی ہماری تباہی کی عمر بھی ہوگی  
ترے شباب کا یہ کون سا سال ہے پیارے

(ریٹرن تقسیم ہند کی پچیسویں سال گمرہ کے موقع پر کہا گیا اور

۱۹۴۷ء کے فرقہ وارانہ فسادات کے پس منظر کے بغیر اسے سمجھنا دشوار ہے)

ترقی پسند غزل کے بعد نئی غزل نے ان علامتوں کو اور بھی وسعت دی۔ اب یہ علامتیں کوچہ و بازار کے گرد و غبار میں نکل آئی ہیں۔ ریت، سمندر، پتے، مٹی، دھول، زہر، کتاب۔ غرض عام زندگی کی نہ جانے کتنی علامتیں ہیں جو اب نئی معنویت اختیار کرتی جا رہی ہیں ان کے پیچھے بھی سماجی حرکات کے کئی سلسلے کار فرما ہیں۔

مختصر یہ کہ غزل کی علامتیں اپنے دور کی کہانی اپنے انداز میں بیان کرتی ہیں، ان کے پیچھے عوامل و حرکات کا ایک جہان آباد ہے۔ بے انصافی، ہوجی اگر علامتوں کے لغوی معنوں سے گمراہ ہو کر یہ سمجھ لیا جائے کہ ارد و غزل صرف عشق و عاشقی یا شراب و شباب ہی کی شاعری ہے اور گہرائی، بصیرت اور آگہی سے خالی ہے حقیقت یہ ہے کہ ان علامتوں کے پردے کے پیچھے کار فرما سماجی حرکات، تاریخ اور تہذیب کے وہ شواہد ہیں جن کی مدد سے ہم اپنے آپ کو پہچان سکتے ہیں اور اپنے طرز احساس کی تشکیل کرنے والے عوامل و حرکات کی شناخت کر سکتے ہیں۔



ڈراما صرف لکھا نہیں جاسکتا اس کی جڑیں جب تک تہذیبی اظہار میں پیوست نہ ہوں اس وقت تک اس کا ارتقا ممکن نہیں۔ ہندستان کی کلاسیکی ڈرامے کی روایات تابناک ہیں لیکن اردو نے مدتوں اس عظیم الشان روایت سے رشتہ نہیں جوڑا اس کی بہت سی وجہیں تھیں لیکن ایک بہت بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ اردو کا تعلق جس ترک، ایرانی اور ہند ایرانی مدنی تہذیب سے تھا، اس میں ڈرامے کی روایت موجود نہ تھی۔ مدتوں پہلے سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد ڈرامے کی روایت وہی معاشرت کا حصہ بن چکی تھی وہاں رام لیلہ بھی زندہ تھی اور نوشتنی بھی۔ لیکن اردو صنّاع اور اہل حرفہ کے جن شہری جمعوں میں پٹی پڑھی ان میں دیہات کی معاشرت کا مذاق اڑایا جاتا تھا اور چونکہ اہل حرفہ اور صنّاع خود کبھی دیہات سے ہی آئے تھے لہذا اپنے ماضی پر اپنے حال کی فوقیت جتانے کے لیے وہ وہی تہذیب کو گنوار و کہہ کر اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتے تھے۔

ڈراما محض ادبی تصنیف نہیں ہے اس کا تعلق اسٹیج سے ہے اور جب تک اسٹیج کی روایت زندہ نہ ہو اس وقت تک ڈرامے کی تخلیق ممکن نہ تھی۔ اسٹیج کا تعلق کئی فنون لطیفہ سے ہے ان میں موسیقی اور اداکاری، رقص اور آرائش و زیبائش خواہ وہ اسٹیج کی ہویا فن کاری، بھی لازمی جزو کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ سب فنون ایک دوسرے سے منسلک اور مربوط ہیں، لازمی طور پر ان کا تعلق مربوط اور ہم آہنگ سماج سے ہے جب تک سماج ایک کڑی میں گنہگار ہوتا ہے اس وقت تک ذرائع اظہار بھی کم و بیش منسلک اور مربوط رہتے

ہیں۔ ہندوستانی سماج چونکہ مختلف مذاہب، مختلف قومیتوں اور مختلف تہذیبوں کا سماج تھا اس لیے اس میں وہ سماجی یک رنگی پیدا نہیں ہو سکی جو یکساں طور پر پوری قوم کے دلوں کو گریا سکے اور یکساں طور پر عوام کی ہر سطح کو متاثر کر سکے۔ قومی وراثت کی اس رنگارنگی نے ہندستان کو قومی ایلیج سے محروم رکھا۔ آہستہ آہستہ یہ قومی شعور اکبر کے بعد کے دور میں دھیرے دھیرے مختلف علاقوں میں پیدا ہو رہا تھا جس کے نتیجے کے طور پر بھگتی تحریکیں اور اردو کا سیکولر اور غیر مذہبی ادب ابھر اٹھا ممکن ہے کہ یہ لے اور بڑھتی تو شاید نئے قومی شعور کا پیش خیمہ بنتی اور آہستہ آہستہ ہندستان کا یہ نیا قومی شعور شہروں اور قصبوں سے ہوتا ہوا دیہاتوں تک پہنچتا اور پورے ملک کی شراذہ بنی کر نے میں کامیاب ہو جاتا مگر عین اس وقت جب یہ تاریخی اور تہذیبی عمل جاری تھا ایسٹ انڈیا کمپنی کی فاکٹوریورش نے اس سلسلے کو درہم برہم کر دیا اور اس تہذیبی ارتقا کے عمل کو روک کر مغربی عناصر کا دھارا لا ڈالا۔

اس تہذیبی سلسلے کی درہم برہمی بعض مراکز میں بہت نمایاں تھی اور بعض مراکز میں بہت موہوم اور مبہم۔ دہلی میں اس مٹی ہوئی تہذیب کا ماتم سب سے زیادہ واضح تھا لیکن لکھنؤ چونکہ ایک مصنوعی آسودگی میں مبتلا تھا اور خود فرماں روا اور عوام تک ایسٹ انڈیا کمپنی کے مکمل سیاسی قبضے کی نوعیت سے بے خبر تھے اس لیے اس سلسلے کی درہم برہم اتنی واضح طور پر یہاں سامنے نہ آئی اور وہ تہذیب جو دہلی کے صناع اور اہل حرفہ طبقے کے ذریعے وجود میں آ رہی تھی، لکھنؤ میں پنپتی رہی اور یہاں کی معاشرتی اور مجلسی زندگی سے مربوط ہوئی۔ یہ ربط دھیرے دھیرے عوامی سطح تک پہنچنے لگا اور انھیں اپنے رنگ میں رنگنے لگا۔ اس کا دائرہ ایسا وسیع ہوا کہ اس دور کے عوامی ذرائع اظہار کو مدنی زندگی بھی اپنانے لگی اور اسے اپنے طرز کے قصوں، کہانیوں اور روایتی لوک قصوں کا وسیلہ بنانے لگی۔ ایک وجہ شاید یہ بھی تھی کہ اس دور کی ہندوستانی تہذیب اب اپنا کوئی ایسا اعلیٰ آدرش نہ رکھتی تھی جو مستقبل کے لیے نئی توانائی کا امین ہو سکے اور ترقی کا نیا حوصلہ اور ارمان، بصیرت اور روشنی دے سکے۔ لہذا ہر کچھ کر اس نے اپنا رشتہ

وہی تہذیب یا شہر کی عوامی تہذیب کے بعض عناصر سے جوڑ لیا اور ان عناصر میں بھی اس تہذیب کو سمونے کی کوشش کی جو اہل حرفہ اور ہنر کے طبقے نے ہندو ترک ایرانی تہذیب کے سلاپ سے تیار کی تھی گویا آگے کا راستہ مسدود پا کر مدنی تہذیب اپنے اظہار کے لیے عوامی وسیلے تلاش کر رہی تھی۔

ابھی ویسٹوں میں تھی کھٹک کی تجدید، انہی ویسٹوں میں تھا ٹھری کا نیاروپ اور انہی ویسٹوں میں تھا راس اور اندر سبھا کا نیاروپ جسے واجد علی شاہی دور نے اپنے تہذیبی اظہار کے لیے منتخب کیا۔ راس مبارک کیا تھا؟ رادھا کنیہ کے مختلف عشقیہ قصوں کو جو عام مجلسی روایت کا حصہ بن چکے تھے غیر مذہبی انسانی روپ میں پیش کرنے کی ایسی کوشش تھی جس میں ناچ اور سنگیت کے لیے ہر طرح منجائش کھل آئے۔ اس راس میں اسٹیج کے رسمی لوازم نہ تھے نہ پردہ تھا کاٹھا یا گریا جانا، کڑا ر سلنے آگئے تو جو یا پردہ اٹھ گیا، رخصت ہو گئے اور اسٹیج خالی ہو گیا تو گویا پردہ گر گیا۔ سنسکرت ڈراموں کی روایت کا اتنا اثر ضرور تھا کہ بدوشک کا ایک مزاحیہ کردار بار بار اگر مزاحیہ باتیں کر کے ہنساتا ہے اور کرشن مراری کی فکر مندی کا مذاق اڑاتا ہے۔ کرشن اور رادھا کے کردار روایتی ہیں لیکن یہاں ان کا روپ مذہبی اور روحانی نہیں بلکہ عشقیہ داستان کے کرداروں کا ہے جو لکھنؤ کے تمدن کا ایک جزو بن چکے ہیں جو ہند ایرانی تہذیب کا سنگم تھا۔ اس راس مبارک میں حیات پر زندہ رہنے والے سماج کی تصویر کشی موجود ہے جس کے نزدیک قدریں محض لذت کے گرد گھوم رہی ہیں اور زندگی سماجی معاشرے کا حصہ بن چکی ہے یہی حال کچھ کچھ امانت کی اندر سبھا کا ہے جو دراصل ایک تصنیف نہیں بلکہ تصنیف ہے۔ اندر سبھا، گویا شہنویوں کا ڈرامائی روپ پیش کر رہی تھیں جن میں ’سحر البیان‘ اور ’گلزار نسیم‘ کی فضا اور ان کے واقعات اور کردار منظوم ڈراموں کی شکل میں ابھر رہے تھے۔ ان قصوں میں دی تہذیب اور وہی اقدار جلوہ گر تھیں۔ راجا اندر

لے اندر سبھا دراصل وہ ڈرامائی صنف ہے جس میں انسان اور پری کی محبت کا قہقہہ منظوم شکل میں رقص سنگیت اور اداکاری کے ذریعے اسٹیج پر پیش کیا جائے۔

کے دربار میں سبز پری کی آمد، جو گن کا آنا اور بین بجا کر مارے دربار کو مسح کر لیا اور اپنے سنگیت سے اپنی ساری شرطیں منوالینا، یہ سب اس ڈرامے کے لازمی اجزاء تھے جو انسان اور فوق فطری عناصر کے درمیان کھیل جارا تھا۔ یہاں انسان اپنی فہم و فراست، سنگیت اور قص کے کمال سے فوق فطری عناصر پر بھی فتح پاتا ہے اور ایک بار پھر اپنی عظمت کا سکہ منوالیتا ہے۔ یہاں قدر ازل و قدراری ہے ساری دنیا میں خیریت ہے۔ راجا اندر کی حکومت ایک کتاب سے دوسرے کتاب سے تک چھائی ہوئی ہے، اس سے سرتابی کی مجال کسی کو نہیں، مگر اس سے کام لینے کی صورت ممکن ہے تو وہ محض اطاعت اور انقیاد سے ممکن ہے، اس کا دل جیت کر ہی اسے فتح کیا جاسکتا ہے اور جو گن کی بال سری اور سنگیت کے جادو کی طاقت سے ثابت ہوتا ہے کہ دراصل وہ حیات کا غلام اور لذت کا بندہ ہے جس کا شیرائی اور رنگ رلیوں کا رسیا ہے، اپنی مرضی کا مختار ہے، نہ قانون کا پابند ہے نہ جمہوری رائے عامہ کا حکومت اس کے نزدیک راجا عیش دینے کا نام ہے۔ یہ تصور بہت کچھ اس دور کے اودھ کی تصویر ہے جہاں حکومت اپنے انتظامی جوہر سے محروم ہو چلی تھی اور سلطنت عیش و عشرت کا دوسرا نام ہوتی جا رہی تھی۔

کشمکش کی نوعیت بھی ظاہر کرتی ہے کہ ابھی تک آویزش ابتدائی نوعیت کی ہے اور کردار سادہ اور یک رخ ہیں۔ قصوں نے وہ بساط جمائی ہے جو ڈراموں کی دنیا میں نئے رنگ ڈھنگ سے سمجھنے لگی ہے مقصد صرفاً دب کے حصول تک محدود ہے اور ڈرامے کی ساری پیچیدگیاں پرستان کے حصول و ضوابط سے محبت کے ٹکرا جانے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔ گویا یہاں محبت صرف دل کی بے اختیاری کی شکل ہی میں سامنے نہیں آتی بلکہ قانون سے لوبہ لینے والی قوت کی حیثیت سے بھی ابھری ہے جو اپنی توانائی کی مدد سے گویا انسانی فطرت کے مطابق قانون کی تہذیب اور اصلاح کرنے سے کبھی نہیں چوکتی بلکہ راجا اندر پر فتح یاب ہو سکتی ہے۔ آویزش کے ذریعے ہمیں اس کا دل جیت کر اور آخر کار اسی حربے سے محبت کی فتح ہوتی ہے۔



کلاسیکی ہندستانی اسٹیج کے بارے میں یہ تنقید باریبار کی جاتی رہی ہے کہ وہ ٹریجڈی سے ماہلہ ہے۔ المیہ دراصل فطرت اور انسانی خواہشات کے تصادم سے عمل میں آتا ہے۔ ہندستان میں فکری سطح پر فطرت سے تصادم اور اس کی تسخیر کے بجائے اس سے مناسبت اور مطابقت پیدا کرنے کا جذبہ کارفرما رہا ہے۔ عہد قدیم سے لے کر تصوف تک فطرت کو انسان کا جزو یا انسان کو فطرت کا جزو جانتے رہے ہیں۔ کافی داس کے ڈرامے ”شکنتلا“ میں پیڑوں کی ڈالیاں اور ہرن تک گویا شکنتلا، کو آئینہ شرم سے رخصت کرتے ہیں، فضا کے نظارے تک غلغلیں ہوا اٹھتے ہیں گویا اس کے دکھ میں شریک ہوں۔ جب فطرت سے تصادم نہ ہو تو پھر ایسے کیونکر وجود میں آسکتے ہیں۔ ایک ایسے سماج میں جو ابھی تک جاگیرداری کے قدیم تصورات سے باہر نہ نکلا، ہوا اور فطرت کو رفیق اور دمساز جان کر اس سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کر رہا ہو ایسے کردار اور اشخاص کا تصور ممکن نہ تھا جو فطرت کو اپنے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش میں خود ٹوٹ اور بکھر کر رہ جاتیں۔ یہاں توفیق فطری عناصر انسان کی کوششوں اور کاوشوں میں شریک ہوتے ہیں اور جہاں کہیں انسان کی فراست کام نہیں کرتی وہاں بھی انہی عناصر کی دستگیری حاصل ہوتی ہے۔

اندر سماج کی منزل پر غور طلب بات یہ ہے کہ قصہ گوئی کے دور کی طرح اس دور میں بھی روایتی لوک کہانی سے ڈرامائی اظہار کا رشتہ جڑا ہوا ہے۔ سماج کی اکائی ابھی ٹوٹی نہیں ہے اور تہذیب سے ڈراما نگار کا تعلق اتنا گہرا ہے کہ وہ اپنے سماج ہی کا ایک ناگزیر جزو ہے اس کے سارے قصے روایت کا جزو ہیں جن میں وہ اپنے تخلیقی جوہر کے مطابق کچھ تبدیلیاں اور اضافے تو کرتا رہتا ہے مگر ہر پھر کراسی جو کھٹے میں رہتا ہے، اس کے کانوں کی طرزیں ”اس کے ناچ رنگ سبھی کچھ ایک ایسی مجلسی بساط کا پتہ نشان دیتے ہیں جن میں دور دور تک رنگینی اور اجتماعی خوش دلی چھائی ہوئی ہے۔ فرد ابھی ابھر نہیں ہے، کردار کی کوئی باطنی زندگی نہیں ہے اور وہ سب ایک ایسے بھرے پُرسے سماج کا حصہ ہیں جس میں فوق فطری عناصر بھی جی کھول کر حصہ لیتے ہیں اور تماشے کا جزو بن جاتے ہیں

یہاں سارا زور حیاتی سطح پر ہے۔ لذت اور حیات ہی سب کچھ ہیں۔ یہاں تہذیبی رنگینی تو ہے مگر توانائی اور گہرائی موجود نہیں ہے جو اپنے فکری اور اقتصادی تقاضوں کی بنا پر تہذیبی ہم آہنگی COSMOPOLITANISM اور SECULARISM تک تو جا پہنچا ہے مگر اس سے آگے بڑھ کر مستقبل کا کوئی خواب پیش کرنے کے قابل نہیں رہا ہے وہ خلش سے خالی ہے اور اس کے پاس ایسی کوئی نوائے سبوتاہ نہیں جو ارتقاء کی ضامن ہو۔..... امانت نے بہت کچھ چوری چھپے اندر سمجھا کو ذریعہ اظہار بنایا۔ مدتوں یہ ظاہر نہ ہونے دیا کہ یہ ان کی اپنی تصنیف ہے۔ اندر سمجھا کی غزلوں میں اپنا تخلص امانت کی جگہ استاد قرار دیا اور شرح اندر سمجھا میں اپنے اس تامل کا سبب یہ بیان کیا کہ یہ اس دور کی تہذیب سے گری ہوئی بات سمجھی جاتی تھی کہ شرفاڈرامے لکھیں اور ناٹک لکھیں۔ مداری لال کی اندر سمجھا کو تو عوامی اندر سمجھا ہی جاتا رہا اور اس کا ادبی مرتبہ امانت سے کم تر سمجھا گیا۔ ان بیانات سے اندازہ ہو گا کہ اندر سمجھاں عوامی سطح تک آئیں لیکن ان میں شہری کلچر کی چھاپ بھی قائم رہی اور اس طبقے کی آواز بھی گونجتی رہی جو شہروں میں نئی تہذیب کا معمار بنا ہوا تھا وہی اہل حرفہ اور اہل کمال جو اس مشترکہ ہندوستانی ایرانی تہذیب کے امین تھے یہاں بھی سرگرم عمل تھے۔

یہ بحث اب پرانی ہو چکی ہے کہ اندر سمجھا کی تصنیف میں واجد علی شاہ کی ترغیب یا تشوین کو کوئی دخل تھا یا نہیں؟ یا اندر سمجھا کو لکھنؤ میں فرانسیسی اثرات سے کسی حد تک منسلک کیا جاسکتا ہے یا نہیں؟ واجد علی شاہ راجا کنہیا کا قصہ کے مصنف ضرور تھے۔ رہس مبارک، ان کی ایما سے کھیلا جاتا تھا جس کی تفصیل پروفیسر سعید حسن رضوی نے ”اردو ڈراما اور اسٹیج“ میں بیان کی ہے لیکن محمد عمر درنور الہی صاحبان کے ”ناٹک ساگر“ والے بیانات کے برخلاف واجد علی شاہ کا کوئی تعلق اندر سمجھا سے نہ تھا اور نہ یہ ان کے دور میں قیصر باغ میں اسٹیج ہوئی، یہ تو گویا اس دور کے ادبی پیرائے اظہار کے طور پر ابھری اور لکھنؤ کے کلی کوچوں میں مقبول ہو گئی کیونکہ اپنے دور کے تہذیبی

سیاق و سباق کو اندر سمجھانے زبان دے دی تھی اور اس وسیلہ اظہار کے ذریعے کھنوی کچھ بول اٹھا تھا۔ رہی فرانسیسی ادب پر کے اثرات کی بحث ممکن ہے۔ جزوی طور پر یہ اثرات بڑے ہوں لیکن حق یہ ہے کہ اوّل تو ادب پرانے کی طرح ہر دے اندر سمجھائیں بھی استعمال نہیں ہوئے۔ دوسرے فرانسیسی اثرات کھنوی سماج میں ایسے جاری و ساری نہ تھے کہ آناً تک پہنچتے جو اپنی ہی تہذیب کے ریا اور اپنی ہی روایات کے شیدائی تھے۔ اس لحاظ سے اندر سمجھاؤ کو کھنوی میں قصہ گوئی کے دور کی طرح ایک ایسے تہذیب کا اظہار ماننا چاہیے جو ابھی سماجی رشتوں سے دور نہیں ہوئی ہے اور جس میں فرد اپنے زمانے کی معاشرت میں پوری طرح گھلا ملا ہوا ہے البتہ قصوں کے برخلاف یہاں اخلاقی مقصد پیش کرنا نہیں ہے اندر سمجھاؤ کا حال ہنس بول لینے کا سامان فراہم کرتی ہے کوئی اخلاقی نصیحت نہیں کرتی گویا یہ اپنے دور کے قصوں کے عام رنگ و آہنگ کا حصہ ہے۔

اس کے بعد ہندوستانی سماج میں جو تبدیلیاں ہوئیں انھوں نے دور رس نتائج پیدا کیے۔ اندر سمجھاؤ کی جگہ پارسی تھیٹر نے لے لی اور تھیٹر کو تجارتی مقصد کے لیے استعمال کیا۔ ڈراما ہمارے لیے نیا نہیں تھا لیکن مغرب سے تھیٹر کے اداسے کی برآمد ضروری تھی اس کی بیلک بھی نئی تھی اور اس کا عمل و دخل ظاہر ہے ایسے شہروں تک محدود تھا جو مغربی کچھ کی زد میں آ رہے تھے بشرعہ شروع میں پارسی تھیٹر نے مقبول قصوں ہی کو ڈرامے کی شکل میں اسٹیج پر پیش کیا، کچھ ترجمے ہوئے جن کا معیار ادبی نہ تھا۔ کچھ مثنویوں کو ڈرامے کی شکل دے دی گئی مثلاً واجد علی شاہ کی مثنوی غزالہ و ماہ پیکر کا ڈراما تیار ہوا اور اسے شائع بھی کیا گیا، کچھ تھیٹر کیل کمپنی کے مالکوں نے خود طبع آزمائی کی جس کا سب سے واضح نمونہ ڈراما نوے شید ہے۔ ان سب قصوں میں عوامی مقبولیت اور اخلاقی رنگ قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کمزیر اسٹیج سماجی معاملے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکا اور اس معاملے نے فرد کا رشتہ سماج سے کٹنے نہیں دیا کمزیر اسٹیج کی سب سے بڑی دریافت آغا حشر کاشمیری ہیں جن کے ڈرامے ایک مدت تک پلچل مچاتے رہے۔ حشر کا آرٹ ادبی اعتبار سے احسن، بے تاب اور طالب

کے ڈراموں کا تکرار تھا۔ آفا حشر نے اردو اسٹیج ڈراموں کو ادبیت دی، وہ گھن گرج بخشی جس نے نئے تھیٹر کی تکنیک کا آغاز کر دیا جو حشر اسٹائل کہلاتا ہے۔ حشر نے جو قصے لیے ان میں طبع زاد قصے شاذ و نادر ہی تھے یہی حال ان کے پیش روؤں کا بھی تھا۔ ان کے قصے کہیں شیکسپیر سے مستعار ہیں، کہیں مثنویوں سے کہیں صنیات اور دیوالیہ، کبھی اس دور کے مشہور واقعات سے مثلاً راجا ہرش چند پرانا قصہ ہے جس میں راجا ہرش چند کی سچائی اور صداقت بیان کی گئی ہے۔ بلو منگل سور داس کے متعلق مشہور زمانہ روایت ہے ”قتل تیزن“ مشہور طوائف کا قصہ ہے جس کا اس زمانے میں بڑا چرچا تھا۔ یہودی کی لڑکی میں کچھ طبع زاد قصے ہیں، کچھ شیکسپیر سے ماخوذ ہیں۔ گویا قصوں کا طرز و اسلوب یہاں اس اعتبار سے تو بدلا کہ فرد کا تصور ابھرنے لگا اور فوق فطری عناصر ڈرامے سے مفقود ہو گئے۔ اندر سبھا کی فضا تبدیل ہو گئی لیکن جس فرد کا تصور ابھرا اس کا رشتہ اس کے سماج سے خاصا گہرا تھا اور پورا ڈرامائی آرٹ ایک اجتماعی آہنگ سے معمور تھا۔

حشر اسٹائل خود اسی اجتماعی آہنگ کا حصہ تھا آج وہ اسٹائل بڑا بلند آہنگ معلوم ہو گا مگر حقیقت یہ ہے کہ وہ اس دور کے اسٹیج کی ضروریات کو پورا کرتا تھا آج کی طرح بڑے بڑے اسٹیج تھے نہ ہال، نہ مائیکروفون کی آسانیوں حاصل تھیں نہ اسٹیج کی تکنیک آج کی طرح سے ترقی یافتہ نہ تھی۔ ڈرامے، ام طور پر منڈیوں یا پنڈالوں میں دکھائے جاتے تھے۔ ہزاروں کا جمع ہوتا تھا۔ اداکار کے سامنے ایک بہت بڑا سوال مائیکروفون کی مدد سے بغیر اپنے مکالمے کی روح کو بوجھ کے بغیر اپنی آواز کو منڈیوں کی آخری صف میں بیٹھے ہوئے فرد تک پہنچانے کا تھا اس لیے اسے مکالمے بہت بلند آواز میں بولنے پڑتے تھے اس لیے لازم تھا کہ ڈراموں کے مکالمے گھن گرج کی زبان میں سمجھے جائیں، ان میں روانی، جوش اور ڈرامائیت ہو، بلند آہنگی ہو جو اونچی آواز کا ساتھ دے سکے۔ اس لیے بلند آہنگی آفا حشر کے مکالموں کی خصوصیت ہی بن گئی مکالمے عام طور پر لمبے ہوتے تھے اور مناسب جگہوں کے علاوہ کسی اور مقام پر بڑے

بغیر انہیں پوری روانی سے ادا کرتا ہوتا تھا۔ ساتھ ہی ساتھ اشعار کا کھٹکا بھی تھا جو ادا کار کو سانس لینے کا موقع فراہم کرتا تھا اور مکالمے کو زیادہ موثر بنا دیتا تھا، اسلوب بھی جگہ جگہ معنی نثر سے سجایا جاتا تھا مثلاً اس قسم کے مکالمے ملاحظہ ہوں۔ چنگیز نے اپنے حریف ناصر کو گرفتار کر لیا ہے اس سے مخاطب ہے:-

چنگیز:- مفرد! تو زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے پھر بھی یوں اکڑا ہوا ہے،

میرے غرور مستند تحمل نہیں گیا

رستی تمام جل گئی پر بل نہیں گیا

ناصر:- ہمت والے مصیبت سے کب ڈرتے ہیں تارے دن کے عوض رات کو نکلتے ہیں:

بھری برسات میں جن ندی نالوں میں روانی ہے

انہیں گرمی میں دیکھو تو نہ موجیں ہیں نہ پانی ہے

ان مکالموں میں معنی نثر بھی استعمال ہوئی، اشعار بھی موجود ہیں، بلند آہنگی بھی ہے جو آغا خشر کے اساطیل کی خصوصیات تھیں۔

پارسی تھیلر کے ڈراموں نے اخلاقی اور سماجی مقصد کو بھی سامنے رکھا ہے اور کمرشل نقطہ نظر اپنانے کے باوجود ڈراموں میں سماجی اصلاح کا ایک پہلو بھی پیش نظر رکھا جو اس دور کی روح عصر کے عین مطابق تھا۔ پارسی تھیلر کا کاڈلر تو بڑا تھا ڈرامے کو سماجی مقصد سے ایسا جوڑ دیا گیا تھا کہ سرسید احمد خاں نے ایم۔ اے۔ او کالج کے لیے چند جمع کرنے کے لیے خود ڈراما کیا تھا اور خود اسٹیج پر آئے تھے اور خیلی بھی اس میں شریک تھے اس سے ڈرامے کے اخلاقی آہنگ کا واضح ثبوت فراہم ہوتا ہے۔

پارسی تھیلر کے بعد ڈرامے کا عروج ہوا اور اردو اسٹیج کا زوال بد قسمتی سے اردو ڈرامے اور اسٹیج کے رابطے گہرے نہ رہے اور ڈرامے یا تو محض پڑھنے کے لیے لکھے گئے یا اسٹیج کا وجود نہ ہونے کی وجہ سے دکھائے نہ جا سکے نیکن لکھے جانے والے ڈراموں میں امتیاز علی تاج کا ڈراما "انارکلی" بھی تھا جس نے ڈرامے کی دنیا میں امتیاز حاصل کیا ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ پارسی تھیلر

سے "انارکلی" تک ڈراموں کا ایک سلسلہ ہے جو دھیرے دھیرے ڈرامے کو ادبی صنف کی حیثیت سے نکھار رہا تھا مرزا محمد ہادی رسوا کا ڈراما "یلتی مجنوں" عبدالمجید دیا آبادی کا ڈراما "زودیشیاں" ظفر علی خاں کا ڈراما "جنگ روس و جاپان" سجاد انصاری کا تمام ڈراما "روزِ جزا" سب اسی کاوش کی مختلف کڑیاں ہیں، ان سب میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ ڈرامے کو سنجیدہ مسائل کے لیے ذریعہ اظہار بنایا جائے اس کا معاملہ محض قصہ گوئی تک محدود نہ رہے بلکہ اقدار کی کشمکش اور تہذیبی مسائل کا رنگ و آہنگ اس میں جگہ پائے۔ امتیاز علی تاج نے قصہ تو تاریخ ہی سے لیا لیکن اسے اقدار کی کشمکش نے اظہار کا وسیلہ بنالیا۔ سب سے پہلی خوبی یہ تھی کہ اس میں کردار محض TYPE نہیں ہیں وہ واضح طور پر نیک و بد کے خانوں میں بننے بھی نہیں جاسکتے اور جنہیں برا کہا جاسکتا ہے ان کی بُرائی کے بھی صاف انسانی جواز موجود ہیں اور اس نقطہ نظر سے ان سے ہمدردی کی جاسکتی ہے مثلاً دل آرام کا کردار کیسا ہی کیوں نہ ہو بعض فطری کمزوریوں کے عکس سے خالی نہیں، اس کی سارشی طبیعت اس کی بدنہادی شہزادہ سلیم سے اس کی ناکام محبت کی بنا پر ہے اسی طرح گو اکبر انارکلی کو زندہ دفن کر دیتا ہے لیکن اس کے نزدیک سلیم اور انارکلی کی محبت محض ایک شہزادے اور ایک معمولی کنیز کا رومانس نہیں ہے جسے وہ اپنی مزاحمت سے ختم کر دیتا ہے بلکہ سلیم کے متعلق اس کے خوابوں کا خاتمہ ہے، وہ تو اپنے تخت پر ایک بیدار مغز، محنتی اور سیاسی امور سے گہرا غور رکھنے والے حکمران کو بٹھانا چاہتا تھا اور سلیم اس کی توقعات کے برخلاف ایک رومانی نوجوان نکلا جس کے نزدیک محبت مغلیہ تخت و تاج سے کہیں زیادہ اہم تھی۔ ان اعتبار سے اکبر سے بھی ہمدردی پیدا ہوجاتی ہے اور کئی نقادوں نے اس ڈرامے کو نیلائی طور پر اکبر کے ایسے سے تعبیر کیا ہے۔

بہر حال "انارکلی" میں پہلی بار کردار محض سیاہ اور سفید رنگوں کے نہیں تھے

بلکہ ان میں انسانی کردار کی پیچیدگی اور تہداری موجود تھی پھر ان کے کرداروں میں محض ایک رُخا پس بھی نہیں ہے گو باطنی زندگی کی پرت زیادہ نمایاں نہیں ہے لیکن اس کے واضح اشارے ان کرداروں میں موجود ہیں۔ انارکلی اور ثریا کے مکالموں میں گویا خود کلامی کی سی کیفیت ہے جو انارکلی کے باطن کو بے نقاب کرتی ہے اسی طرح سلیم کی خود کلامی سے اس کا اندرونی کرب ظاہر ہوتا ہے اس سے بھی اہم بات یہ ہے کہ پہلی بار ڈراما واقعات اور کرداروں کے ٹکراؤ سے اوپر اٹھ کر اقدار کی آویزش کی سطح تک پہنچ جاتا ہے۔ یہاں مسئلہ صرف سلیم اور انارکلی کی محبت کی کامیابی اور ناکامی کا نہیں ہے بلکہ شہزادے اور کنیز کی سماجی سطحوں کے فرق کا ہے سماجی مساوات اور برابری کا ہے کیا محبت ان تفسیوں سے بلند ہو سکے گی؟ محبت جیسا سارہ اور سیدھا سماج بے سماج کی مسئلہ، مگر بے انصافی پر مبنی اقدار سے ٹکراتا ہے اور پورے معاشرتی نظام کے آگے سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔

انارکلی کے بعد کے دور میں ڈرامے کی دنیا میں بہت کچھ ہوا ہے گو اب بھی ادبی تنقید اس صنف کے ساتھ انصاف نہیں کر سکی ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین کا ڈراما ”پردہ غفلت“ گو سماجی ڈراما تھا اور مسلم سماج میں آنے والی تبدیلیوں پر مبنی تھا مگر اقدار کی کشمکش کے موضوع کو اس نے نئے نقطہ نظر سے ڈرامے میں سمویا ہے۔ محمد مجیب کے ڈرامے ”جب خاتون، خانہ جنگی“ اور بعد کو ”آزائش“ بھی اسی روایت کی کڑی ہے۔ ”خانہ جنگی“ میں اورنگ زیب اور دارا کی آویزش کو تاریخ کا حصہ بنی مگر اس کے ”پچھے اقدار کی کشمکش بھی پوشیدہ تھی اور اسی کشمکش کو ڈرامے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ اشتیاق حسین قریشی کے ڈرامے ”دھوئیں کی پھانسی“ ”انجام“ وغیرہ بھی اسی روایت کا حصہ ہیں۔

لیکن اس دور تک پہنچتے پہنچتے ڈراما دوسرے قسم کے تکنیکی مسائل اور وسائل سے دوچار ہو چکا تھا۔ فلم کا رواج ہوا تو اسٹیج کی مقبولیت متاثر ہوئی۔

پہلے خاموش فلمیں بنیں پھر بولتی ہوئی فلموں کا رواج ہوا۔ تھوڑے دنوں بعد ریڈیو کا چلن ہو گیا اور ریڈیو نے جہاں اور اصناف کی طرف توجہ کی وہاں ریڈیو ڈرامے کی نئی صنف کو بھی فروغ دیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ مختلف کالجوں اور یونیورسٹیوں کی تہذیبی سرگرمیوں کے سلسلے میں شوقیہ ڈراما کمپنیوں اور کلبوں نے ایک بابی ڈراموں کو اسٹیج کرنا شروع کیا۔ یہی ایک بابی ڈرامے رسالوں میں جگہ پانے لگے اور ریڈیو پر بھی انہی کا چلن ہوا۔ ہمارے آپ کے دیکھتے دیکھتے آپ پچھلے ۲۷ سال سے "نیشنل اسکول آف ڈراما" کا قیام عمل میں آیا۔ پونا میں فلم اور ٹیلی ویژن انسٹی ٹیوٹ بنا ہے اور ملک کے مختلف اداروں میں ڈرامے کے متعلق تربیت اور تعلیم کا انتظام کیا گیا ہے۔ طویل ڈرامے اسٹیج پر کھیلے جانے لگے ہیں، ٹیلی ویژن کا بھی آغاز ہو گیا ہے اور ٹیلی ویژن ڈرامے بھی اپنے مخصوص مسائل کے ساتھ ابھرنے لگے ہیں۔

لیکن اس دور تک پہنچتے پہنچتے اردو اسٹیج نے کئی اور رنگ دیکھے ۱۹۴۵-۴۶ء کے لگ بھگ ہندستان گیر پیمانے پر ترقی پسند تحریک زیر اثر IPTA (ایپٹا) ہندوستانی عوامی تھیٹر کا قیام عمل میں آیا جس نے ڈرامے کو متاثر کیا۔ اردو میں بھی کئی ڈرامے لکھے گئے گوان کی ادبی اہمیت زیادہ نہیں تھی، اہم بات یہ تھی کہ ڈرامے میں سماجی معنویت کا عروج ہوا اور اس کے دور رس نتائج مرتب ہوئے اس ضمن میں پر تھوی تھیٹر اور پیگم قدسیہ زیدی کے ہندستانی تھیٹر کی تحریک اور علی گڑھ میں اردو تھیٹر کے قیام کا بھی ذکر بے محل نہ ہو گا۔ پر تھوی تھیٹر نے اردو ڈرامے اسٹیج کیے، ان کے کھیل "پٹھان"، "فدائے پسیہ"، "دیوار"، بہت مشہور ہوئے اور سماجی مقصدیت قومی جذبے اور سوشلسٹ تصورات کو لے کر ان ڈراموں نے ایک نیا آہنگ پیدا کیا پھر پیگم قدسیہ زیدی کے اسٹیج کیے ہوئے ڈراموں نے اردو میں اسٹیج میں نئی ضروریات اور تقاضوں کو عام کیا، ہرنار ڈشاکے ڈرامے پیگم سے لی ان PYGMALION کو انھوں نے ہندستانی روپ دیا اور "آذر کا خواب"



کے نام سے اسٹیج کیا۔ CHARLIE'S AUNT خالہ کی خالہ کے نام سے اسٹیج ہوا۔ قدیم سنسکرت ڈراموں میں ”شکنتلا“ اور ”مٹی کی گاڑی“ اردو تریخوں کی شکل میں اسٹیج کیے گئے۔

ادھر ریڈیو نے ہمارے اچھے لکھنے والوں کو ریڈیائی ڈراموں کی طرف متوجہ کیا۔ کرشن چندر نے ڈرامے لکھنے شروع کیے اور ”سرائے کے باہر جیسا ڈراما لکھا۔ راجندر سنگھ بیدی کے ”سات کھیل“ بھی اسی دور کی پیداوار ہیں۔ ان ڈراموں میں نقل مکانی کی کہانی کو انھوں نے بعد میں فلم ”دستک“ کی شکل میں پیش کیا۔ سعادت حسن منٹو نے ”اس منجھڑا میں“ لکھا اور یک بابی ڈرامے کی طرف توجہ مبذول ہوئی اور ریوٹی سرن شرمانے ”دشمن“ اور ”انسان“ جیسے ڈرامے لکھے منظوم ڈرامے بھی لکھے جانے لگے جن میں ساغر کے ڈرامے ”شکنتلا“ اور ”انارکلی“ قابل ذکر ہیں۔ مزاجیہ ڈراموں کا بھی عروج ہوا اور ابھی حال میں علامتی ڈرامے کو بھی فروغ حاصل ہوا ہے۔ اس طرح ڈرامے میں اجتماعی آہنگ کی بجائے فرد کا تصور ابھرا اور آج کا ڈراما زیادہ سے زیادہ باطنی اور نجی لب و لہجے کو اختیار کرتا جا رہا ہے مگر اس رجحان کا سب سے نمایاں اظہار حال ہی میں ساگر سرحدی کے ڈرامے ”تنہائی“ میں ہوا ہے جو ان دنوں دہلی میں اسٹیج کیا جا رہا ہے۔

لیکن اسی کے ساتھ ساتھ نیم سوانحی، نیم تہذیبی ڈراموں کا تذکرہ ضروری ہے ان میں وہ ڈرامے ہیں جو غالب صدی کے موقع پر اسٹیج کیے گئے اور اس کے بعد بھی برابر ان کا سلسلہ جاری ہے۔ محمد مہدی کا ڈراما ”غالب کون“ حبیب تنویر کا ڈراما ”میرے بعد“ رفعت سروش کا ڈراما ”غالب“ اور ”جہاں آلا“ اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ منجوقرید اللہی اور رفیعہ سلطانہ نے بھی غالب پر ڈرامے لکھے اسی طرح حال میں محمد مہدی کا ڈراما ”غالب کے اڑس گئے پُرزے“ ایک طنزیہ ڈرامے کی شکل میں دہلی میں اسٹیج ہوا۔ ”تماشا اور تماشا ٹی“ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

اس کے علاوہ اس دور کے اردو ڈرامائی ادب کی اہم دریافت حبیب تنویر ہیں جن کے ”اگرہ بازار نے اردو ڈرامے کی دریافت کونے ڈرامائی تکنیک اور

اسلوب سے ہم آہنگ کیا۔ حبیب تنویر نے اپنی توہم چھتیس گڑھی بولیوں کی طرف زیادہ منتقل کر دی ہے لیکن ان کے ڈراموں میں تکنیک سے گہری واقفیت اردو ڈرامے کی مزاج شناسی اور عصر حاضری آگہی سے مناسبت موجود ہے۔

اس طرح گویا ہم عصر حاضر کے ڈراموں تک آپہنچے ڈراما آج بھی اردو میں غزل اور ناول کا مقام پیدا نہیں کر سکا ہے لیکن اس ڈرامائی اظہار کی مختلف شکلوں کے مطالعے سے بھی ہم پھر ایک بار انھیں نتائج تک پہنچتے ہیں جن تک اردو کے افسانوی اور شعری اظہار کے مختلف اصناف کے ارتقا کے مطالعے سے پہنچے تھے یعنی ڈرامائی اظہار میں تکنیک اسلوب اور مزاج ہی کی نہیں اصناف کی تبدیلیاں نہ محض اتفاقی ہیں نہ محض ادبی اور نہ فنی تقاضوں کا نتیجہ ہیں بلکہ ان کے پیچھے معاشی ضرورتیں اور ان معاشی اور اقتصادی ضرورتوں کے پیدا کردہ سماجی رشتوں کی تبدیلیوں کا اثر صاف جھلکتا ہے۔

جس طرح جاگیردارانہ دور میں مرکزیت کی تلاش نے شہری مراکز اور مدنی تہذیب کا آغاز کیا تھا اور اس سماجی اور معاشرتی ہم آہنگی نے شاعر میں شنوی اور افسانوی اظہار میں قہقہے کو جنم دیا تھا اسی طرح اندر سبھا کو جنم دیا اور ڈرامے کا موضوع بنا دیا یہاں بھی فرد کا رشتہ اجتماع سے جڑا ہوا تھا اور عام طور پر مشہور کہانیوں اور روایتوں کی مدد سے جو شنوی یا دیو مالائیں موجود تھیں ڈرامے تیار کیے گئے اندر سبھاؤں پر بھی اسی مشترک تہذیب کا سایہ تھا جس کا عکس ہم نے قصوں اور شنویوں میں دیکھا ہے انہی کی طرح اندر سبھاؤں میں بھی فوق فطری عناصر موجود تھے اور انہی کی طرح زندگی کا ایسا تصور تھا جس میں اسباب و سبب کے رشتے دھندلا جاتے ہیں۔

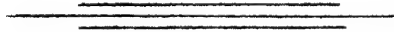
پھر جس طرح مغرب کے عمل و دخل کے بعد نئی تہذیبی بساط بکھی اور فرد سماجی سیاق و سباق سے جڑا رہنے کے باوجود اخلاق کی آواز بلند کرنے لگا اور سماج کو ایک نئے نہج پر ڈھالنے کی کوشش میں لگ گیا اسی طرح ڈرامے میں بھی اس قسم کی آوازیں ابھریں، فرق صرف یہ تھا کہ اس دور میں ڈراماچوں کے ایجنڈے سے وابستہ تھا اور اشیخ کاروباری لوگوں کے ماتحتوں میں تھا اس لیے

اخلاقیات کی کے زیادہ نہیں ابھری یہ آوازیں مدغم تھیں اور صرف اس حد تک انھیں ڈرامے میں شامل کیا گیا اور اسٹیج پر رورکھا گیا جس حد تک وہ عوام کے لیے قابل قبول ہوں لیکن ڈراموں کی بلند آہنگی اور ان کا براہ راست طرز خطاب بھی اس مبلغانہ عنصر کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کافی ہے۔ اس کے علاوہ ڈرامے نے مغربی تراجم کو اپنے دامن میں جگہ دی۔ دیو مالاکے قصوں کو سماجی اور اخلاقی معنویت کے ساتھ اپنایا اور تاریخی اور نیم تاریخی قصوں میں تخیلی رنگ آمیزی کر کے انھیں اپنے سانچے میں ڈھال لیا۔ گویا ڈرامے نے داستان اور ناول کی درمیانی سرحد پر رہ کر ارتقا کی ایک نئی منزل تک رسائی حاصل کر لی۔

پھر وسائل اظہار کے طریقے بدلے۔ ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن آئے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ صنعتی زندگی کی ہما، می اور شہروں میں اندیشی، بوئی زندگی کی پیچیدگیاں بھی آئیں جن سے فرد ڈرامے میں بالکل دوسرے انداز سے دوچار ہوا۔ آخر کار ڈراما اقدار کی کشمکش کی داستان بن گیا اور ہمارے معاشی، تہذیبی اور سیاسی زندگی کے بیچ و خم ڈرامے میں بھی مختلف شکلوں سے ابھرنے لگے۔ فرد ڈرامے کو بھی اپنا ذریعہ اظہار بنانا چاہتا ہے لیکن اس اظہار کی نوعیت نظم اور علامتی افسانے سے مختلف ہے لیکن ڈراموں کی نئی تکنیک ان میں محدود اور علامتی تجربوں کی نوعیت اور فرد کی باطنی زندگی کی پیچیدگیوں پر زور سے ثابت ہوتا ہے کہ صنعتی زندگی کے پھیلاؤ اور نئے اقتصادی اور معاشی عناصر کے فروغ نے ایسے طبقوں کو جنم دیا ہے جو دوسری اصناف کے ساتھ ساتھ ڈرامے میں بھی اظہار پارہے ہیں۔

ہم نے اپنا سفر اس سوال سے شروع کیا تھا کہ ادب کو کس حد تک انسانی زندگی کے باطنی پہلو کے سمجھنے کے لیے تاریخی اور تہذیبی مطالعے میں معاون سمجھا جاسکتا ہے اس منزل تک پہنچتے پہنچتے شاید ہم نہ صرف اس سوال کا جواب اثبات میں دے سکتے ہیں لیکن یہ بھی اندازہ کر سکتے ہیں کہ خود ادبی تبدیلیوں اور اصناف ادب کے عروج و زوال کے پیچھے بھی محض اتفاقات یا صرف ادبی تقاضے کام نہیں کرتے بلکہ ان کے پیچھے کار فرما عوامل و محرکات کی تلاش کی جائے تو تہذیب اور سماج کے اقتصادی اور معاشی ڈھانچے میں ہونے والی

تبدیلیوں کا عکس بھی دیکھا جاسکتا ہے گویا ادب کا حقیقی مطالعہ تہذیبی  
 سیاق و سباق ہی میں ممکن ہے اور اسی پس منظر میں ابھرتے اور ڈوبتے  
 ادبی رجحانات کے اسباب جانے جاسکتے ہیں اور خود اپنی اور اپنے دور کی بھی  
 بہتر طور پر شناخت کی جاسکتی ہے۔



اب ایک نئے نقطہ نظر سے اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ پر نظر ڈالئے۔ اب تک ہم نے ادب کی ”ادبیت“ کو پیش نظر رکھا ہے تو زری دیر کے لیے اسے فراموش کر کے صرف تین باتوں پر غور کرتے چلیں:

مصنف، موضوع اور مخاطب

یہاں مصنف کے مرتبے ہی کو سامنے رکھیں گے ویسے تو یہی موضوع اپنے میں بڑی وسعت رکھتا ہے مگر یہاں ہم مصنفین کے سماجی مرتبے، ملی یا قومی معاشقہ درجے اور طبقاتی مقام ہی کو اولیت دے کر مضمونی طور پر یہ ذکر بھی آئے گا کہ وہ کس مذہب کے ماننے والے تھے (یعنی ہندو تھے یا مسلمان، اور مسلمان تھے تو شیعہ تھے یا سنی) کس علاقے کے رہنے والے تھے (یعنی ان کا تعلق شہر سے تھا یا قصبے سے یا گاؤں سے، پائش کہاں کی تھی اور ہجرت کر کے کہاں پہنچے)، سماجی مرتبہ کیا تھا (جاگیردار تھے یا کسان، کس پیشے سے تعلق تھا اور آمدنی کا ذریعہ کیا تھا) وغیرہ وغیرہ۔ گو یا یہاں تصنیف سے زیادہ صاحب تصنیف کو پہلانے کی کوشش کی جائے گی۔

دوسرا مسئلہ موضوع کا ہے اور ظاہر ہے اس میں نفس مضمون بھی شامل ہے اردو میں یہ معاملہ غزل کی مقبولیت کی وجہ سے اور بھی اُبھ گیا کہ غزل علامتوں میں بات کرتی ہے اور علامتیں پرانی ہوتی ہیں اس کے علاوہ غزل کی ایک اور خصوصیت استاد کی شاگردی کا نظام بھی ہے جو شاید ہمیشہ ہی سے غزل کے ساتھ ساتھ چلتا آیا ہے اس کی اپنی، بیچیدگیاں ہیں اسی کے ساتھ جڑا ہوا مسئلہ ہے مصرعہ طرح پر کہی ہوئی غزلوں کا یہ درست ہے کہ غزل کا اپنا مخصوص نظام

ہے مگر اس مخصوص نظام کے اندر سے کسی شاعر کا انفرادی رنگ کلام ڈھونڈنا کا بہت دشوار ہے۔ غزل کو چھوڑ کر قصیدے سنوی حتیٰ کہ نظم میں بھی فرمائشی اور تقریبی رنگ جا بجا بکھرا ہوا ملتا ہے اور اپنے طور پر خصوصی دشواریاں پیدا کرتا ہے جو مغربی شاعری کے مقابلے میں کہیں زیادہ پیچیدہ ہیں۔

تیسرا سوال ہے مخاطب کے تجربے کا، ہر دور کا پڑھنے والا اپنا مزاج رکھتا ہے اور اسی میزان پر وہ نہ صرف معاصر شعرا کو تولتا اور پرکھتا ہے بلکہ انھیں رد اور قبول بھی کرتا ہے کسی کے سر سے تاج خسروی اتار پھینکتا ہے کسی کو تخت و تاج عطا کرتا ہے یہی نہیں شاعر یا ادیب کے فن پاروں کو اپنے طور پر کبھی بالکل نئے معنی دے دیتا ہے کل کے منسوخ شاعروں کو کبھی اپنا لیتا ہے اور امام فن کا درجہ دے ڈالتا ہے (مثلاً نظیر اکبر آبادی) کبھی کل کے فرماں رواؤں کو مبتدئیوں کی صف میں جگہ دیتا ہے (مثلاً ناسخ) اور کبھی مذاق سلیم میں ایسی تبدیلیاں کر ڈالتا ہے کہ ادب کا سارا منظر نامہ ہی تبدیل ہو جاتا ہے۔

پھر تبدیلیاں بھی تبدیل ہوتی رہتی ہیں مذاق شعرا آج کچھ ہے کل کچھ ہے تنقیدی معیار بھی برابر بدلتے رہتے ہیں اور اسی کے ساتھ ساتھ تخلیق کے اصول اور ضابطے بھی۔ اسی لیے جسے مذاق سلیم کہا جاتا ہے وہ بھی کوئی مستقل کیفیت کا نام نہیں، کل جس شعر کو سن کر معقول اور مستند ادبی ذوق رکھنے والے منہ پھیر لیتے آج وہ مستند اہل سخن کی محفل میں داد کا مستحق ٹھہرتا ہے اسی طرح جو کل کا محبوب نغمہ بنا ہوا تھا وہ آج مضحکہ خیز یا پست معلوم ہونے لگتا ہے جو اجاب ادب کی ابدی قدروں کی بات کرتے ہیں ان کو ابدی، کی از سر نو تعریف پر غور کرنا ہو گا۔

ان مباحث سے قطع نظر اب تاریخ ادب کے انہی تین بنیادی عناصر پر غور کرنا ہے جو سراسر ادبی دنیا کے ستون رہے ہیں یعنی مصنف، تصنیف اور مخاطب۔ لطف یہ ہے کہ ان کے بارے میں ہر دور میں گفتگو ہوتی رہی ہے ہر زمانے میں لکھا جاتا رہا ہے اور ہر دور اپنے مذاق سخن ہی کو سچا اور کھلمکھ فیصلے صادر کرتا رہا ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ مختلف ادوار میں ایک ہی شاعر

یادیب کو دیکھتے اور اپنے کے پیمانے مختلف ہوتے ہیں اور جن ادیبوں کے بارے میں اختلاف رائے نہ بھی ہو ان کو بھی ہر دور اپنے آئینے میں ہی دیکھتا اور اپنے ہی معیار سے جانچتا اور پرکھتا ہے اس لیے ہر دور کا ادبی مذاق مختلف ہوتے ہوئے بھی بعض پہلوؤں سے مشترک ہوتا ہے۔

اردو کی ادبی تاریخ کے بارے میں نقطہ نظر کا یہ فرق اور بھی واضح ہے۔ کہا جاتا ہے کہ تاریخ کا تصور اسلامی دور میں فروغ پذیر ہوا اور پھر دورِ حاکم میں یورپی اثرات نے اس کی ترتیب نو کی۔ اردو کی ادبی تاریخوں کا چلن تو اور بھی بعد کا ہے اور ان ادبی تاریخوں پر برطانوی خطراتوں کے نقطہ نظر کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔

لیکن اگر صرف ادبی تاریخ کو سامنے رکھا جائے اور اس میں زبان کے ابتدائی نقوش کے بجائے ادبی نمونوں کو ہی دیکھا جائے تو سب سے پہلے امیر خسرو

۱۔ امیر خسرو کے بارے میں ممتاز حسین نے اپنی کتاب ”امیر خسرو دہلوی“ (مطبوعہ نیشنل بک فاؤنڈیشن لاہور، اکتوبر ۱۹۷۵ء) میں بعض بالکل نئی معلومات فراہم کی ہیں۔ اصل مآخذ سے براہ راست استفادہ کرنے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ امیر خسرو کا نام خسرو تھا ان کے والد کا نام لاچین تھا، وہ ولایت بالاکے کسی مقام کے ترک ایک تھے ان کے والد کو سلطان سید شمس الدین التمس نے کسی تاجر سے درم سلطانی سے خرید لیا تھا وہ ہندوکان خسی میں سے تھے اور سلطان نے انھیں مختلف جنگی مہمات پر بھیجا تھا وہ امارت کے درجے پر فائز ہوئے اور یوسف الدین ایک خسی کے نام یا لقب سے مشہور ہوئے۔ وہ متقی اور پرہیزگار تھے ان کا انتقال ۶۵۸ یا ۶۵۹ ہجری میں ہوا۔ (ص ۳۸)

امیر خسرو ۶۵۱ ہجری میں بمقام دہلی دہلیالی ضلع ایرہ نہیں) پیدا ہوئے اور ان کے نانا عماد الملک تو مسلم راجپوت تھے اور اس طرح امیر خسرو کی ماں ایک راجپوت خاتون تھی اور خسرو کی مادری زبان ہندوی یا زبان دہلی یا دہلوی تھی (ص ۳۳)۔ چنانچہ ان کا استدلال ہے کہ امیر خسرو کا ہندوی یا زبان دہلوی میں شعر کہنا اور دیوان مرتب کرنا چنانچہ تعجب کی بات نہیں ہے (باقی)

اُسے تھے اور ہٹیالی عرف مومن آباد میں بدایوں کے قریب آباد ہو گئے تھے یہیں امیر خسرو پیدا ہوئے جن کا نام ابو الحسن یحییٰ الدین تھا۔

امیر خسرو کا زیادہ تر وقت امر اور بادشاہوں کی صحبت میں گزرا اور انھیں کے ندیم و مصاحب رہے مگر مذاق تصوف کا تھا اور دینی رجحان ملا فضلا اور صوفیا کی طرف تھا۔ چنانچہ انھیں کے ہم نشین اور ہم صحبت رہے۔ بارہ سال کی عمر میں رباعی کی بحر میں کلام موزوں کرنے لگے تھے اور انمل اور بے جوڑ غلطوں کو ملا کر با معنی اصناف میں موزوں کر دیا کرتے تھے۔

”سعد الدین محمد عرف قاضی خطاط، انھیں ایک روز بزرگ

خواجہ عز الدین کے یہاں اپنے ساتھ لے گئے اور ان سے کہا کہ اس

طالب علم نے عجیب و غریب ذہن پایا ہے کتنے ہی انمل اور بے جوڑ

الفاظ ہوں انھیں یہ رباعی کی صورت میں موزوں کر دیتا ہے

چنانچہ خواجہ عز الدین نے چار انمل بے جوڑ الفاظ — صو، بیض،

تیر، خرمیزہ — خسرو کو دیئے کہ میاں ذرا انھیں موزوں تو کرنا۔

انھوں نے فی البدیہہ چند لمحات میں انھیں موزوں کر دیا۔“

امیر خسرو سے منسوب ہندوی دارود کلام کی کمی نہیں، یہ بھی کہا جاتا ہے

کہ ان سے منسوب اکثر ہیلیاں اور کہہ مکرئیاں دراصل ان کی نہیں ہیں محض

ان سے منسوب کردی گئی ہیں اور یہ سلسلہ برس ہا برس جاری رہا بلکہ آج

بھی جاری ہے اس سب کا نتیجہ یہ ہوا کہ خسرو کے بیشتر کلام کو الحاقی سمجھا جانے

لگا اور آج ان کی مشہور تصنیف ”خالق باری“ پر بھی یہی شک کیا جاتا ہے

جو لوگ اسے ان کی تصنیف مانتے بھی ہیں وہ اس میں الحاقی عناصر کی نفی کرنے

کے سلسلے میں قطعی دلائل پیش نہیں کر پاتے۔

البتہ جو چند اشعار ان سے منسوب ہیں ان سے اس دور کی عوامی زندگی

لے امیر خسرو دہلوی اور شیخ نظام الدین اولیا بدایونی کے تعلقات کی نوعیت

از ممتاز حسین، مطبوعہ دانش کراچی، ص ۱۸۰



کا نام اور ان سے منسوب پہیلیوں، کہکریوں، گیت اور سہاگ اردو کا قدیم ترین سرمایہ ٹھہریں گے۔ امیر خسرو کے حالات اور ان کا اردو (یا ہندی) کلام دونوں خالص اختلاقی ہیں۔ واقعات دار الحکومت دہلی، جلد دوم میں بشیر الدین احمد دہلوی نے ان کے والد کا نام امیر سیف الدین ترک لاجپن محمود لکھا ہے اور انھیں ”سروار قوم ترک ہزارہ کے امیر زادوں“ میں بتایا ہے جو چنگیز خاں کے زمانے میں ہندستان

حاشیہ گذشتہ سے آگے۔ اسی بنا پر وہ نہ صرف خالق باری کو امیر خسرو کی تصنیف مانتے ہیں بلکہ مندرجہ ذیل کو خسرو کا کلام تسلیم کرتے ہیں:

- ۱۔ فارسی اشعار میں ہندوی فقرہ ع گفت ہزاری ہے تیر مارا
  - ۲۔ خالصتا گھڑی بونی مصرع ع ماری ماری برہ کی ماری آئی
  - ۳۔ ہندوی میں فارسی فقرے ع ترا بگفتم میں تجھ کہیا  
کجا، بماندی، توکت رہیا
  - ۴۔ دوسرا بزبان برج بھاشا گوری سووے سچ پر منہ پر ڈالے کیس  
چل خسرو گھر اپنے رہن بھئی چو دیس
  - ۵۔ ریختہ خسرو کہ ہم گیت دہم غزل ہے زعال مسکین مکن تغافل دوئے نینال تلے بیتان  
(دوراننا، یعنی آڑ کرنا، چھپانا) (ص ۳۵۶)
- ڈاکٹر جمیل جاہلی اپنی کتاب ”تاریخ ادب اردو“ (جلد اول مطبوعہ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۷۷ء) میں انھن ترقی اردو کراچی کے نادر خطوط کی بنیاد پر ”خالق باری، کو خسرو ہی کی تصنیف قرار دیتے ہیں اور اس کے ایبات کی تعداد ۴۴ بتاتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس کتاب کو چند اشعار کے اضافے کے ساتھ بعد میں ضیاء الدین خسرو نے حفظ اللسان کے نام سے اور صفی نے ”مطبوع البیان“ کے نام سے مرتب کیا۔ (ص ۳۱)
- ڈاکٹر صفدراہ پروید مسعود حسن رضوی اور عرش مسیانی بھی ”خالق باری، کو خسرو ہی کی تصنیف قرار دیتے ہیں۔

۱۵۔ واقعات دار الحکومت دہلی، حصہ دوم۔ بشیر الدین احمد، دہلی اردو اکادمی ایڈیشن

کی تصویریں ابھرتی ہیں مثلاً جب مثنوی میں امیر خسرو نے نظام الدین اویا کی وفات پر یہ دوہا پڑھا :

گوری سووے سچ پر مٹک پر ڈالے کیس

چل کھسرو گھر اپنے سانجھ بھی جو دیس

اس کے علاوہ امیر خسرو کی تصنیف میں مختلف گیت بھی زمانے سے شامل

کیے جاتے رہے ہیں ان میں

اماں میرے بیرن کو بھیجو جی کر ساون آیا

کلبے کو بیا ہی بدیس رے سن بابل مورے

آج رنگ دے ری آج رنگ ہے۔

وغیرہ متعدد گیت بھی شامل ہے۔ ہندوستانی موسیقی کی بعض طرز میں ان سے منسوب ہیں موسیقی کی مشہور اصناف ترانا (طلبانہ) اور بعض کے نزدیک سار بھی ان کی ایجاد ہے مگر روایات سے قطع نظر اگر محض ان کے گیتوں ہی پر غور کیا جائے تو ایک عجیب صورت حال کا اندازہ ہوتا ہے کہ امیر خسرو ایک طرف حضرت نظام الدین اویا جیسے بزرگ سے اتنے قریب تھے کہ متعدد محققین کے نزدیک ان کے مرید نہ تھے اور اسی کے ساتھ ساتھ نظام الدین کے برخلاف دربار سے متعلق بھی تھے متعدد بادشاہوں کے مصاحب اور سرکاری درباری شاعر بھی رہے۔ فارسی میں ان کی مہمات پر شاعری بھی کی، ان کی شان میں قصیدے بھی لکھے حتیٰ کہ ان کے رومانی قصے بھی مثلاً خضر خاں و دول رانی، بھی نظم کیے ان کی فتوحات پر مبارکباد کے طور پر طویل نظمیں بھی لکھیں مثلاً تغلق نامہ مگر ان سب باتوں کے باوجود ان کی اردو شاعری کا رشتہ تمام مترعوام اور عوامی زندگی سے ہے اور اس پر سرکار دربار کا ذرا سا اثر بھی موجود نہیں اور یہی حال ان کی مثنوی کا ہے۔ اس پس منظر میں ان کی اردو یا ہندوی شاعری کو پرکھا جائے تو ایک عجیب کیفیت سامنے آتی ہے ان میں لطیف۔ اور کہیں کہیں لطیف سے آگے بڑھ کر عوامی مزاج بھی موجود ہے کھلی ڈٹی کیفیت بھی اور ایسے مناظر ہیں جن سے شاعر کے درباری ہونے کا شبہ بھی نہیں ہوتا۔

آئے امیر خسرو ہر ایک نظر ڈالیں، ان کے ادب پر اور پھر اس ادب کے پڑھنے والوں پر۔ امیر خسرو ہندستان میں پیدا ہوئے، یہیں پہلے پڑھے، پٹیالی قصبے سے اُن کا تعلق ہے گو ان کے والد ترک تھے اور ہزارہ سے آئے تھے اور موضع پٹیالی (نزد بدایوں) میں آکر آباد ہو گئے تھے۔ بدایوں اُس زمانے کا مشہور شہر تھا اور یہاں اہل علم کا بڑا مجمع تھا، یعنی امیر خسرو کا تعلق اُس زمانے کے ایک امیر گھرانے سے تھا ان کے باقی حالات زندگی کی تفصیلات معلوم نہیں البتہ جب پڑھ لکھ کر ہوشیار ہوئے تو ایک تو حضرت نظام الدین اویسا سے خصوصی تعلق پیدا ہوا دوسرے اپنی برجستہ گوئی اور طبیعت حاضر ہونے کی بدولت دربار میں رسائی ہوئی اور مختلف بادشاہوں کے قصیدے لکھے۔ یہ حالات ایسے نہیں ہیں جن سے امیر خسرو کی ذہنی امارت کا اندازہ ہو سکے۔ امیر خسرو کا ہندوی کلام اس کا ثبوت ہے۔

خسرو کے اردو یا ہندوی کلام میں اس دور کی عوامی زندگی کا بھرپور عکس ہے ان کی پسلیاں تک ایسی ہیں جو عوامی زندگی کی اشیا یا اس کے مختلف پہلوؤں پر کبھی گئی ہیں پھر ان کی تخلیقات کے بارے میں جو روایات مشہور ہیں ان سے بھی ان کے گہرے عوامی رشتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ”آب حیات“ سے دو واقعات نقل کیے جاتے ہیں :

”محلے کے سرے پر ایک بڑھیا ساقن کی دکان تھی جہاں اس کا نام تھا شہر کے بے ہودہ لوگ دہاں بھنگ، چرس پیاکرتے تھے جب یہ (امیر خسرو) دربار سے پھر کراتے یا تفریحاً گھر سے نکلتے تو وہ بھی سلام کرتی۔ ایک دن کہا کہ بلا لوں ہزاروں غزلیں، گیت، راگ راگنی بناتے ہو کتا میں لکھتے ہو، کوئی چیز نوٹنڈی کے نام پر بھی بنا دو۔ انھوں نے کہانی چو، بہت اچھا کئی دن کے بعد اس نے پھر کہا کہ بھٹیاری کے لڑکے کے لیے خالق باری مکھ دی، ذرا نوٹنڈی کے نام پر بھی کچھ لکھ دو گے تو کیا ہوگا؟ آپ کے صدف سے ہمارا نام بھی رہ جائے گا۔“ اس کے بار بار کہنے سے ایک دن خیال آگیا۔

کہا بوی چوسنو :

اوروں کی چو پہری باجے چو کی اٹھ پہری  
 باہر کو کوئی ناہیں آئیں سارے شہری  
 صاف صوف کر آگے راکھے جس میں ناہیں تو سل  
 اوروں کے جہاں سینک سماوے چوکے وہاں مو سل

یعنی یہ بادشاہوں سے بھی بڑی ہیں جنگلی گنواروں کا کام جیسے مفید پوش  
 آتے ہیں پیالہ بھنگ صاف مصفیٰ حاضر کرتی ہیں جس میں تمکا نہ بھنگ  
 خزیہ کہا کرتے ہیں کہ وہ ایسی بھنگ پلاتی ہے کہ جس میں گاڑھے پن کے  
 سبب سینک کھڑی رہے۔ آپ مالغہ کرتے ہیں کہ یہ ایسی بھنگ باقی  
 ہے کہ جس میں مو سل کھڑا رہے۔ خیر، ان کی بدولت چوکا نام بھی رہ گیا؟  
 "ایک کوئیں پر چار پنہاریاں پانی بھر رہی تھیں۔ امیر خسرو کو  
 رستہ چلتے چلتے پیاس لگی۔ کوئیں پر جا کر ان سے پانی مانگا۔ اُن میں سے  
 ایک انھیں پہچانتی تھی۔ اُس نے اوروں سے کہا کہ دیکھو کھسرو یہی ہے  
 انھوں نے پوچھا کیا تو کھسرو ہے جس کے سب گیت گاتے ہیں اور  
 ہیلیاں اور مکرنیاں اُنمل سنتے ہیں؟ انھوں نے کہا ہاں۔ اس پر  
 ایک ان میں سے بولی کہ مجھے کھیر کی بات کہہ دے، دوسری نے چرخہ کا  
 نام یا تیسری نے ڈھول، چوتھی نے کتے کا۔ انھوں نے کہا کہ مارے  
 پیاس کے دم نکلا جاتا ہے، پہلے پانی تو پلا دو۔ وہ بولیں جب تک  
 ہماری بات نہ کہہ دے گا نہ پلائیں گی۔ انھوں نے جھٹ کہا:

انمل: کھیر پکائی جتن سے چرخہ دیا جلا

آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا۔ لا پانی پلا۔

ان دونوں واقعات سے اتنا ضرور ظاہر ہوا ہوگا کہ ہر چند امیر خسرو کا تعلق  
 دربار سے تھا اور وہ بادشاہوں کے قصیدے بھی نکھتے تھے مگر اس سے ان کے

عوامی رشتوں پر کوئی اثر نہیں پڑا تھا اور شاعری حیثیت سے ان کا تعلق عوام ہی سے تھا۔

ان کی کہہ مکر نیاں، گیت، غزل اور نمل میں جتنے حوالے آئے ہیں وہ عوامی ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ ان کی پوری فضا عوامی ہے اور اسی حیثیت سے ان کا کلام آج بھی پڑھا جاتا ہے اس سے امیر خسرو اور ان کے دور کے مزاج کی دو تصویریں ابھرتی ہیں ایک سیاسی اور دوسری تہذیبی۔ سیاسی سطح پر حکمران آتے اور جلتے رہے مگر تہذیبی سطح پر جو ملوان تہذیب ابھرتی تھی وہ زیادہ تر ان حکمرانوں سے بے نیاز جاری رہی اور یہ ملوان تہذیب ہی اُس دور کا سب سے بڑا کارنامہ ہے پھر یہ تہذیبی امتزاج مختلف طبقوں کے اثرات سے بھی آگے جاتا ہے اور امیر خسرو کے کلام میں کثرت سے ان چیزوں کا آکر ملتا ہے جو نچلے طبقے استعمال کرتے ہیں یہاں چو بھٹیاری بھی ہے اور بھٹیاری کا لڑکا بھی۔ جو کہہ مکر نیاں اور نمل ہیں ان میں سے بھی نچلے طبقوں کی تمدنی فضا چھائی ہوئی ہے اور یہ سچ یہ ہے کہ یہ امانت انھیں طبقوں کے ذریعے ہم تک پہنچی ہے جنھوں نے اسے سینے سے لگائے رکھا اور اس میں نت نئے اضافے کیے۔

اس نئے طرز کے کیا اثرات مرتب ہوئے؟ یہ شاعری کا ایک نیا روپ تھا اور سیکولر روپ تھا جس میں کسی ایک قوم یا کچھ کی دوسری قوم اور کچھ پر فتح مندی کا ذکر نہ تھا اسی لیے اس کی مقبولیت ہر طبقے اور ہر مذہب کے لوگوں میں ہوئی "خالق باری" کا بھی یہی حال ہے کہ اس میں تبلیغ اسلام کا عنصر نہیں ہے بلکہ اس دور کی زندگی کا جو پہلو بھی سامنے آیا ہے اسی کے مطابق فارسی، عربی اور ہندوی متبادل نظم کر دیئے گئے ہیں۔ یوں ان متبادلوں پر غور کیا جائے تو ایک وسیع تر زندگی سامنے آتی ہے جو محض سرکار دربار تک محدود نہیں اور جس کے دائرے میں نچلے طبقے کے تمدن کی آوازیں ابھرتی ہیں۔ پہیلیوں، کہہ مکر نیوں اور خالق باری تک میں یہی کھلا ڈالا ہوا ہے۔ وہی نے اپنی تصنیف "سب رس" میں خسرو کا یہ ہندوی شعر نقل کیا ہے،

پنکھا ہو کر میں ڈلی سانی تیرا چاؤ منجھ جلتی جنم گیا تیرے میکن باؤ

اس شعری زبان اور تہذیبی فسادوں میں روزمرہ زندگی سے متعلق ہیں پنکھا عوامی ضرورت کی چیز ہے اور آگ اور ہوا دونوں کا عوامی زندگی سے بیوند ہے پھر جو خیال نظم ہوا ہے وہ بھی درمیانی یا پچھلے طبقے ہی کی کسی عورت سے متعلق ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ خسرو کی تہذیبی فضا کم سے کم ہندوی کلام میں عوامی تھی اور وہ اس تہذیبی اختلاط کی بنیاد رکھ رہے تھے جو سیکولر (یعنی غیر مذہبی) تھا اور جس کا دائرہ کسی ایک مذہبی گروہ تک محدود نہ تھا اور یہ خصوصیت آج بھی ان کے کلام کی مقبولیت کے سلسلے میں موجود ہے۔

اسی ضمن میں ایک اور افسانوی تصنیف اور مصنف کا ذکر ضروری ہے اور وہ ہے افضل پانی پتی اور ان کی تصنیف ”بکٹ کہانی“ عام طور پر مصنف کے حالات زندگی مورخین نے ان کی تصنیف ہی سے مرتب کر لیے ہیں جو لازمی نہیں کہ درست ہوں کیونکہ اکثر مصنفین جب واحد مکالم کا ہیضہ بھی استعمال کرتے ہیں تو بھی وہ آپ بیتی نہیں جگ بیتی ہی کی کوئی شکل سامنے رکھتے ہیں لہذا یہ کہنا کہ افضل پختہ عمر میں ایک نوعمر لڑکی پر ایسے فریفتہ ہوئے کہ معلیٰ کا پیشہ ہی نہیں بلکہ اپنا مذہب چھوڑ کر مٹھر کے ایک مندر میں بکاری ہو گئے زبان باندھا اور گویا نام رکھا۔ یہ سب افسانوی طرز بیان بھی ہو سکتا ہے اور اپنی تصنیف ”بکٹ کہانی“ کو زیادہ حقیقی رنگ دینے کی کوشش بھی ہو سکتی ہے۔

جواہر : ہے وہ یہ کہ یہ بارہ ماسہ کی اربوبیں پہلی مثال ہے بارہ ماسہ مہینوں کے نام پر بارہ غزلیں لکھی گئی ہیں۔ ہر غزل میں سات سات شعر ہیں اور مطلع میں التزاماً مہینے کا نام آتا ہے۔ بارہ ماسہ فراق زدہ عورت کی زبانی محبوب سے جدائی کی فریاد ہے اور ساری فضا عوامی ہے اور سیکولر ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح یہ آہنگ عام ہو رہا تھا۔

ادبی سماجیات کی رو سے یہ بھی لازم ہے کہ تجزیے کے دوران روایتی اور غیر روایتی عناصر کی پہچان باقی رہے اور نئے فن پارے کو پرکھتے وقت اس کے روایتی آہنگ کو الگ کر کے یا کسی قدر الگ کر کے دیکھا جائے۔ جو طرز وقت کی آواز یا روایت کا حصہ بن چکی ہو، اس کے عمل دخل کو پہچان کر اس سے

دھوکہ نہ کھایا جلنے اور ممکن ہو تو پیرائے اظہار کے ان سبھی پہلوؤں کی شناخت کی جائے۔

اسی کے ساتھ ساتھ شاید یہ بھی لازم ہے کہ الگ ہونے کی شناخت کے ساتھ ملاپ کی پہچان بھی جاری رہے کہ یہ اندازہ ہو سکے کہ کوئی شاعر یا کوئی دور اپنے پہلے کے دور سے کتنا الگ ہوا اور کس طرح ممتاز اور منفرد قرار پایا۔ اب امیر خسرو کے فوراً بعد کے دور کو بیچے اور اس کا سلسلہ دور تک پھیلا ہوا ہے۔ بکرات، بیدر، بجا پورا اور گول کنڈہ ہوتا ہوا یہ دائرہ آخر کار ایک بار پھر دہلی میں آکر مل جاتا ہے اور دلی اور سراج کی سربراہی میں نیا سفسر اختیار کرتا ہے سچ یہ ہے کہ اس پورے دور میں اکثر دیر کا تھا کال اور بھگتی کال کے طرز کی شاعری ہوتی رہی ہے اور انھیں اسالیب کا غلبہ رہا ہے۔

اب ذرا افضل پانی پتی کی 'بکٹ کہانی' پر نظر ڈالیے جو بارہ ماسے کے طرز میں لکھی گئی۔ مجروح فرق کی ماری ایک عورت اپنی سکھینوں سے مخاطب ہو کر دل کی بات دہراتی ہے :

سنو سکھیو، بکٹ میری کہانی      بھی ہوں عشق کے غم سوں دوانی  
نہ مجھ کو بھوک دن تانیند راتا      برہ کے درد سوں سینہ پراتا  
اے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے      کہ جس کی آگے سب جگہ بلا ہے  
بکٹ مشکل بہت مشکل کہانی      دوانی سی سنو سکھیو، کہانی

اس کے بعد ہر موسم کے ساتھ جذبات اور کیفیات بدلتے رہنے کا حال نظم ہوا ہے۔ یہ بھی قابل ذکر ہے کہ یہاں جن مہینوں کا تذکرہ ہوا ہے وہ ہندوستانی مہینے ہیں ماگھ، پھاگن، چیت، بیساگھ وغیرہ اور ان سب کی موسمی کیفیات کا بیان ہوا ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ فضا کے اعتبار سے نہ یہاں فارسی شاعری کا طرز غالب ہے نہ قدیم برج یا اودھی یا سرھکڑی کا انداز ہے زبان کے اعتبار سے تو یہ اردو ہے مگر فضا اور انداز بیان بھی بڑی حد تک ٹھیکہ ہندوستانی ہے ذرا ایک نمونہ دیکھیے دو مہینوں کا بیان درج ذیل ہے پوس اور ماگھ میں مجروح فرق کی

کیفیات کی تصویر کشی اس طرح ہوئی ہے :

پوس ۔ کرے عشرت پیاسنگ ناریاں سب  
میں ہی کانپوں اکیلی مائے یارب  
اجی ملاں مرا یہ حال دیکھو  
پیارے کے ملن کی فال دیکھو  
لکھو تعویذ پی آوے ہمارا  
وگر نہ جائے ہے جیوڑا ہمارا  
ارے سیانو، تمہیں ٹوٹا پڑھو  
پیالے وصل کی دعوت پڑھو  
ارے گھر آ آگن میری بجھاوے  
اری سکیو کہاں لگ ڈکھ کہوں  
کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے  
کہ ٹک ہو جا دیوانی کو صبر  
چلا پوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ  
نہ سوئی بیچ پر دلدار کے ساتھ

جن الفاظ کے نیچے لیکر کھنچی گئی ہے وہ سب عربی، فارسی کے الفاظ ہیں  
'ملاں' خالص غیر ملکی تصور ہے اور اس کا منصب بھی یہاں اتنا ذرا ہی نہیں  
جتنا رواہی ہے یعنی جھاڑ پھونک کے ذریعے علاج کرنے والا۔ قابل ذکر  
بات یہ ہے کہ یہ پورا بند کسی قسم کے غیر مقامی تصورات سے خالی ہے اور  
ہندستان کے مزاج سے مطابقت رکھتا ہے نہ یہاں فارسی تراکیب ہیں  
نہ ایرانی طرز کی بندشیں فضا کے اعتبار سے ٹھیک ہندستانی ہے۔

یہی کیفیت مانگھ مینے کی برہ کی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد  
نہیں تو نے کیا مجھ کوں مجھے شاد  
دغا بازی مسافر سوں نہ کیجے



ایتا د کھڑا عسریہوں کو نہ دیجے  
 گیا سب جڑ بنا ہیہات ہیہات  
 نہ پوچھی یک ذرا مک آنے کے بات  
 جہاں ساجن بے آس دیں جاؤں  
 ارے یہ آگ تن من کی بجھاؤں  
 اگر غم ہے تمہیں میری \* آگن کا  
 کر دو کچھ فکر پٹیارے کے ملن کا

اوپر کے بند میں جن الفاظ کے نیچے لکیر ہے وہ فارسی اور عربی روایت سے ہم تک پہنچے ہیں اور جن لفظوں پر جو نشان ہے وہ ٹیٹھہ، برج یا ادھی یا ٹیٹھہ دیسی روایت کے تصورات ہیں۔

اس سے اندازہ ہو گا کہ تصورات کی سطح پر کس طرح کا سنگم ظہور پذیر ہوا تھا۔ یہ ملاپ اس وقت تک نفس مضمون اور پیرایہ اظہار کا ملاپ تھا۔ اگر ہندی تاریخ ادب کی اصطلاحوں کا سہارا لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری کا آغاز دامیر خسرو کی ہمد رنگ شاعری کو چھوڑ کر شرن گار رس ہی سے ہوا اور آگے چل کر بھگتی رس اور ویر رس کا اضافہ ہوا۔

مگر اس منزل پر ٹھہر کر ایک نظر لغظیات اور تصورات پر بھی ڈالتے چلیں: دکھڑا، جو بنا، آے کے، ساجن، آگن، ملن، پیارے اور اسی طرح جوڑا سیانے، ٹونا، سکھیو، سیج وغیرہ الفاظ اور ان سے بڑھ کر تصورات کس طبقے کی عورتوں کے ہیں۔ اول تو ان الفاظ پر شہری زندگی کی چھاپ بہت ہلکی ہے اور دوسرے طبقے کے اعتبار سے یہ نچلے طبقے کی زندگی یا اس دور کے متوسط طبقے کی زندگی کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ روایتی صنف ہونے کے باوجود اس میں اس دور کی زندگی کی جھلکیاں صاف نظر آتی ہیں جب مرد روزگار کی تلاش میں اپنے گھروں سے باہر ہر دیس بساتے تھے اور ان کی محبوبائیں یا بیویاں گھر پر رہ کر ہجر و فراق کے گیت گایا کرتی تھیں۔ اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اس صنف میں اس دور کی زندگی کی پرچھائیاں صاف نظر آئیں گی۔

زندگی ان پر چھائیوں میں رنگ آمیزی کرنے والا عنصر شق ہے جو ان واقعات کو جو شاید کبھی کے بھولے بسرے خزانوں میں شامل ہو جاتے ایک ابدیت یا طویل مدت کے لیے مقبولیت عطا کرتا ہے یہ صورت کچھ اسی دوپے کے ساتھ مخصوص نہیں دکنی ادب کے پورے ذخیرے میں مشترک ہے۔

دکن میں اردو شاعری کا رواج جسے اب دکنی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے مجرات، بیدر، بیجا پور اور گول کنڈہ میں رہا۔ ان علاقوں کے ادبی سرلیے کا جائزہ لیتا اور اسے ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے کنگھانا آج نہایت دشوار ہے لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ اس پورے ادبی سرلیے پر نظر ڈالنے کے دو طریقے اختیار کیے جاسکتے ہیں۔ ایک تاریخی اور دوسرا سماجیاتی (ادبی طریق کار کو سرمدست نظر انداز کیا جاسکتا ہے) تاریخ کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو یہ دور قدیم کے کارنامے نکلیں گے اور ان کی گواہیاں پرانے زمانے کے حقائق کے بارے میں ہوں گی لیکن اگر سماجیاتی نقطہ نظر سے دیکھیں تو بعض دلچسپ سوالات اٹھیں گے۔ ہم پہلے ہی ان تمام ادب پاروں کو بزرگوں کی نشانیاں اور قدیم زبان و ادب کی گواہیاں سمجھ کر آنکھوں سے لگائیں لیکن پھر بھی یہ سوال ضرور ابھرے گا کہ ان قدیم ادب پاروں میں آج بھی دیوں کو گرمانے کا کوئی سالن موجود ہے یا نہیں اور اگر ہے تو اس کی نوعیت کیلے؟

اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو مجرات اور دکن کے ادبی سرلیے سے مندرجہ ذیل تخلیقات خاص طور پر اہم ہیں:-

- مجرات میں میراجی کا "خوش نامہ" اور خوب محمد چشتی کی "خوب ترنگ"
- دکن میں نظامی بیدری کی تصنیف "کرم راؤ پدم راؤ"
- بیجا پور اور گول کنڈہ کے ادبی سرلیے سے:-

- اشرف کی نو سرملار
- قلی قطب شاہ، نصرتی، ابن نشاطی، خواصی اور صنعتی
- اور حسن شوقی کی تصانیف۔
- ہاشمی کی رہنمائی نما تخلیقات۔

— مقیمی کی شنوی چندر بدن و مہیار۔  
— سراج اور وٹی کی شنویاں اور غریس۔

ظاہر ہے کہ ان سب کا تذکرہ اور تجزیہ ہو تو پوری ادبی تاریخ مرتب ہو جائے گی البتہ یہ قلق دل کو نہیں بھولنا کہ اب تک ان سبھی شاعروں کی تخلیقات کا کوئی سماجیاتی تجزیہ نہیں ہوا ہے ماں ادبی محاکے ہو چکے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان سبھی فن پاروں کے پیچھے جھلکتی ہوئی اس سماجیاتی عکاسی کے مختلف رنگوں کو پہچاننا نہایت ضروری ہے جو انھیں ادب پارے بناتی ہے اور ان کی مقبولیت کا راز ہے۔

مجات کی شنویوں کو بیجے خوش نامہ ہویا، خوب ترنگ، ان سب شنویوں کو اگر نظر غور دکھاجائے تو ان کا موضوع خواہ کچھ ہو، پیرایہ انہار عشق ہے اور ان کا انداز بیان وہی پریم مارے صوفی روایت سے تعلق رکھتا ہے جو ہندی ادبیات میں اپنے بیجے سے پہچانی گئی، تلقین خواہ کسی طرز کی ہو اور نفس مضمون خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ”ہندی ادب کی تاریخ“ اور بعد میں ”قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ“ میں راقم الحروف اردو شاعری کے اس تشکیلی دور کے ہندی روپ کی طرف اشارے کر چکا ہے اور انہی کی تجدید جمیل جالبی کے اس بیان سے ہوتی ہے۔

”اردو زبان و ادب پر چھٹی صدی ہجری سے لے کر اویس صدی ہجری تک ہندی روایت ہی کی حکمرانی رہتی ہے اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندی اصناف و اوزان پر قائم ہوتی ہے اور ہندو تصوف کے اس رنگ کو قبول کرتی ہے جو سارے عظیم میں ناتھ پنتھیوں، بھکتی کال اور نرگن وادی شکل میں رائج تھا خواجہ مسعود سعد سلمان، امیر خسرو، بابا فرید، بوعلی قلندر پانی پتی شرف الدین سمیع منیری، کبیر، شیخ عبدالقدوس گنگوہی، شاہ باجن، قاضی محمود دریائی، برہان الدین جانی، علی جوہر کامدھنی گردوانک، میراجی شمس العشاق وغیرہ شمال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک اسی روایت کے پیرو رہے ہیں۔“

لیکن یہ سوال ان تخلیقات کی ادنیٰ درجہ بندی سے متعلق ہے۔ سماجی سطح پر دیکھا جائے تو اس کی معیار بندی مختلف طریقے پر ہوگی۔ اول تو کردار کو جبری ادب میں یا تو عوامی سطح کے ہیں یا درمیان طبقے کی اس میں ”خوش“ نام کی کم عمر لڑکی ہو یا قاضی محمود دریائی کے مخاطبین، سب اسی طبقے کے لوگ ہیں دوسرے ان کے درمیان مجلسی رابطہ پیدا کرنے والی فضا چننا ایسے عناصر سے عبارت ہے جو مجلسی زیادہ ہیں اور مذہبی کم ہیں معرفت اور طریقت کے مضامین بھی چنریوں کے رنگوں کے ذریعے بیان ہوئے ہیں۔ تیسرے مذہب بھی یہاں افسانوں کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور ان افسانوں میں اعتقاد اور عقیدت کا عنصر غالب ہے۔

گجرات سے نکل کر میر پنچے تو نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ، پدم راؤ“ پر نظر ٹھہرتی ہے مگر اس کا دیو مالائی انداز افسانہ و افسوں کا رنگ و آہنگ اس دور میں یقیناً مقبول رہا ہوگا۔ یہاں مسئلہ ذات پات اور طبقاتی اونچ نیچ کلمہ اس میں عورت کی بے وفائی بھی زیر بحث آئی ہے اور بادشاہ وزیر اور سادھو اس کے اہم کردار ہیں اور آزادی کے ساتھ ناگ اور ناگن مختلف روپ بدلتے رہتے ہیں۔ یہاں جادو سے انسان جانور کا اور جانور انسان کا روپ اختیار کر لیتے ہیں مگر روایت کا ایک رشتہ یہاں بھی قائم ہے۔ مذہب اور دھرم کے نام پر ریا کاری کا روپ یہاں رکھنا تھ جوگی کی شکل میں نظر آتا ہے جو ناگ اور ناگن کے درمیان حائل تھا اور جس نے راجا اور وزیر کو بھی چکریں ڈال رکھا تھا۔

”کدم راؤ، پدم راؤ“ کو مقبولیت حاصل نہیں ہوئی اور مدتوں تک اس پر گمراہیام طاری رہی لیکن اہم بات یہ ہے کہ اس قسم کی افسانوی نظم اس دور میں مکھی گئی جو مذہب اور دھرم کے نام پر ریا کاری کو بے نقاب کرنے کی ہمت کر سکتی تھی اور ایک دیا اندازانہ طرز زندگی کا سراغ فراہم کر سکتی تھی۔

مذہب اور دھرم کے ان بندھنوں سے اوپر اُٹھنے کی ایک کاوش اشرف کی "نوسرمار" ہے جس میں واقعہ کربلا جیسے مذہبی یا نیم مذہبی، نیم تاریخی واقعے کی افلاوی روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں جنگ و جدل کا واحد سبب یزید کا خلافت پر اصرار نہیں ہے بلکہ اس کا سبب بی بی زینب سے عشق ہے جن کے حسن کی تعریف مثنوی نگار نے ان الفاظ میں کی ہے :-

زینب ہے اس کا نام      نین سلونے جوں با دام  
از حد صاحب حسن و جمال      زہبا موزوں صورت حال  
ما تھا جانوں سورج پاٹ      یا کے جانوں چاند الاٹ  
دانت بتیسی تیسی حبان      جیسے ہر نیہ کیزی کھان  
سرکاں جیسے بے بال      چندر سورج دونوں گال  
چاند پیشانی دانت رتن      خنداں ردہم سیمیں بدن

اشرف کی "نوسرمار" مذہبی روایتوں کو افلاوی دل چسپی کے ماتحت ڈھانے کی کوشش ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ آج تک یہ کوشش کسی نہ کسی شکل میں جاری ہے۔ "نوسرمار" میں واقعات کربلا کی تشریح و توجیہ ایک رنگ میں اور ایک مخصوص رومانی نقطہ نظر سے کی گئی۔ ایسے اور خاص طور پر دیر نے اسے دوسرے اجتہادی رنگ میں پیش کیا اور جوش ملیح آبادی سے لے کر آج کے ہندو پاک کے مرثیہ نگار واقعہ کربلا کو اپنے تصورات کے مطابق رنگ و آہنگ بخشے ہیں۔ گویا واقعہ کربلا ہو یا مرثیے میں اس کا بیان یہ دونوں ادبی سماجیات کے بدلتے ہوئے رنگ و آہنگ کے تابع ہیں۔

ادب نہ تاریخ ہے نہ محض افسانہ بلکہ دونوں کی سرحدوں پر واقع ہے جہاں واقعہ نگاری کے ساتھ ساتھ تخیل کی اڑان بھی شامل رہتی ہے اور واقعات کو محض دلچسپ ہی نہیں بناتی بلکہ ان میں کئی جہات کا اضافہ کر دیتی ہے۔ اس

۱۵ اس سلسلے میں مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ ہو ڈاکٹر سید محمد عقیل رضوی کی تصنیف "اردو مرثیہ کی سماجیات" مطبوعہ نصرت پبلشرز، لکھنؤ۔

ادبی تخلیق نو میں صرف بیان واقعہ ہی اہم نہیں ہوتا بلکہ اس بیان کے دوران وہ نئے نئے روپ اختیار کرتی ہے اور جس قسم کے جذبات و تصورات کو ابھارتی ہے ان کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ نو سربراہ مذہبی روایات کو عصری ذوق کے سانچے میں ڈھالنے کا مزید ثبوت ہے اور یہ عصری ذوق محض اس دور تک ہی محدود نہیں تھا بلکہ آج کے انداز نظر کو بھی متاثر کرتا ہے۔

اسی طرز کی توسیع ہاشمی بیجا پوری کی غزلوں میں ملتی ہے یہاں اسلوب مرثیے کا نہیں لیکن غزل میں ریختی کا انداز اور عورت کی طرف سے مرد سے اظہار محبت دونوں غزل کے عام لہجے اور اردو کی روایت سے الگ ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی شاعری خود کو روایت میں ڈھال رہی ہے۔ ہاشمی کے یہاں عورت کا پیکر بغیر کسی طبقاتی صراحت کے ابھرتا ہے اور نشاطیہ رنگ سے ابھرتا ہے وہ عشق کو ایک قدر کی حیثیت سے اپناتا ہے اور اسے زندگی میں مرکزی حیثیت دیتا ہے۔ ہاشمی کے ہاں عشق کوئی سرمدی نغمہ ہے نہ ابدی جذبہ، وہ ایک ایسی لذت کا آئینہ دار ہے جو زندگی میں نور و نکبت، بکھرتی ہے اور نشاط و کیف کی برکتیں لٹاتی ہے۔

اس کی توسیع شدہ شاہانہ شکل قلی قطب شاہ کے ہاں ملتی ہے جس کی غزلوں میں صرف نشاط و کیف کا پہلو ہی نہیں رچا بسا بلکہ حافظ شیرازی کے طرز کی مستی اور عشقیہ لہجے کی رنگینی نے بھی عمل دخل حاصل کر لیا اور اردو شاعری فارسی شاعری کے عالمگیر لہجے میں ڈھلنے لگی کم سے کم تصورات اور خیالات کا اثر و رسوخ بڑھنے لگا گویا ان میں فارسی ترکیب اور بیان میں تراش و خراش کے اعتبار سے ابھی یہ دائرہ محدود تھا۔

اردو کی اصناف شعر میں شروع شروع میں شنوی کا چلن ہوا پھر اسی صنف میں  
 رومانی قصے، کہانیاں بھی بیان ہونے لگیں اور تاریخی قصے بھی اسی میں جنگ و جدل کے  
 افسانے بھی نظم ہوئے اور فرضی عشق و عاشقی کی داستانیں بھی۔ دکن میں شنویوں کو  
 زیادہ فروغ ملا۔ ان میں سے ہر شنوی تفصیلی تجزیے کی مستحق ہے کہ اس کے پیچھے جھلکتی  
 ہوئی سماجیاتی تبدیلیوں کی تصویریں کا مرقع ہے مگر طوالت سے بچنے کی خاطر چند  
 خاص رجحانات ہی سے بحث کرنا ممکن ہے۔

### ہجرات اور دکن کی شنویاں

ان علاقوں کی شنویوں میں سے چھوٹی چھوٹی شنویوں اور مذہبی موضوعات  
 سے متعلق شنویوں کو نظر انداز کر کے باقی ذخیرے پر نظر ڈالی جائے تو نظامی بیدی، نصر قی  
 ابن نشاطی اور وجہی کی شنویاں قابل غور ہیں۔ ان میں دیو مالابھی ہے، تانسخ بھج اور  
 تنخیل افسانہ طرازی بھی۔ سوال یہ ہے کہ سماجیاتی نقطہ نظر سے وہ کس قسم کی زندگی کو  
 پیش کرتی ہیں۔ ادب، کن طبقوں کی کہانیاں ہیں اور ان کے کرداروں کے طرز عمل  
 سے کس قسم کا شعور کا اظہار ہوتا اور (وجہ) ان کہانیوں کے مرکز (بھج) ان سے کس طرز  
 کے تاثرات و تعصبات پر روشنی پڑتی ہے۔

مگر اس سے قبل کہ عام شنویوں کے بارے میں کچھ عرض کیا جائے، ان شنویوں  
 کا جائزہ بھی ضروری ہے جنہیں مذہبی یا نیم مذہبی قرار دے کر ہم نے دائرہ بحث سے  
 خارج کر دیا ہے۔ یوں تو ان میں بڑی تعداد اس قسم کی شنویوں کی ہے جن میں  
 نماز، وزرے، حج، زکوٰۃ کے مسائل بیان کیے گئے ہیں جن کا تعلق ایک خاص مذہبی

نظام سے ہے مگر اسی سلسلے کی بعض ثنویاں ایسی بھی ہیں جو اس دائرے سے آگے نکل گئی ہیں۔ مثال کے طور پر میراں جی کی ثنوی ”خوب ترنگ ہے گو اس میں بھی مذہبی یا نیم مذہبی مسائل ہی بیان ہوئے ہیں مگر مخاطب ایک چھوٹی سی بچی ”خوب“ ہے جسے آسان لفظوں میں یہ تمام باتیں سمجھائی گئی ہیں۔ یہاں سوال یہ ہے کہ یہ بچی اس قسم کی ثنوی میں کہاں سے آگئی اور اس کے آنے سے کس قسم کے اسلوبیاتی اور فکری مسئلے پیدا ہوئے۔

سب سے پہلی بات یہ ہے کہ اس بچی کی وجہ سے سبھی ”شرعی“ یا نیم شرعی مسئلوں کو عام زندگی کے دلچسپ مثالوں سے مزین کرنا پڑا اور اس سے ثنوی کے آہ رنگ میں اضافہ ہوا، دوسرے یہ کہ شریعت کے خشک مسئلوں کو بھی عام زندگی کی رنگینی سے ملا کر بیان کرنے کی روایت شروع ہوئی۔

دوسری مثال اس طرز کی ثنوی کی ہے جو بظاہر تو مذہبی اور تاریخی نوعیت کی ہے مگر اس میں تخلیقی سطح پر بہت کچھ رد و بدل کی گئی ہے۔ مراد ہے دوسرا رخ جس کی حیثیت تو ضرور مذہبی بھی ہے اور کسی قدر تاریخی بھی۔ کیونکہ یہاں وہ روایات نظم کی گئی ہیں جو واقعہ کر بلا سے متعلق ہیں مگر ان روایتوں کو نظم کرنے میں شاعر نے اپنے تخیل سے مدد لی ہے اور تخیلی عناصر نے تاریخ اور مذہب دونوں کو افسانہ بنا دیا ہے۔ بی بی زینب یہاں ایک ہیروئن کی شکل میں نظر آتی ہیں اور ان کی چاہت ہی ثنوی نگار کے نزدیک لڑائی کا سبب بنتی ہے۔ یہ تمام واقعات ظاہر سے تاریخی اعتبار سے بے بنیاد ہیں مگر ثنوی نگار نے انہیں عناصر سے ثنوی کا تانا بانا تیار کیا ہے۔

باقی ثنویوں پر نظر ڈالیے تو ان میں تاریخ، عشق و عاشقی اور تخیلی عناصر کا غلبہ نظر آتا ہے۔ دراصل اس دور میں صنف ثنوی کا فروغ ہی فارسی اثرات کا نتیجہ ہے ثنوی فارسی میں غالب صنف سخن رہی ہے اور اس کے ذریعے صوفیائے بہت سے کام نکالے ہیں وہ حسن و عشق کے پردے میں اور عشقیہ اصطلاحوں میں اپنا مدعا بیان کرنے میں ماہر تھے اور اسی لیے وہ اپنی تصانیف میں عوامی دلچسپی کا سامان پیدا کرتے تھے لیکن ان ثنویوں کے ہجوم



میں ایک مثنوی ایسی بھی ہے جو اپنے موضوع اور دائرہ کار دونوں اعتبار سے عام رنگ سے بالکل الگ تھلگ ہے وہ ہے نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“

پوری کہانی عام مثنوی کے مزاج سے مختلف ہے اور ابھی تک کی ادبی تحقیق کے اعتبار سے طبعاً زیادہ بھی ہے اور انوکھی بھی۔ اس میں افراد (اور ارواح) قالب بدلتی ہیں اور ہر نئی شکل میں بھی پرانی زندگی کی دوستیوں اور دشمنیوں کے ساتھ بسر کرتی ہیں۔

قصہ یہاں بھی راجاؤں اور بادشاہوں کا ہے اور ان کا سابقہ کسی کسی شکل میں فقیروں سے پڑتا ہے گویا یہاں کشمکش دنیاوی اور دنیوی حیثیت سے کامراں لوگوں کے درمیان ہے ایک کے پاس دنیا جہاں کی طاقت، دولت اور وجاہت ہے اور دوسرے کے پاس عملیات کی قوت اور مادی طاقت ہے اور اس طاقت کو استعمال کرنے والے نیک اور بد دونوں ہیں اور ان کو اپنے مادی فائدے کے لیے اور اپنی جسمانی خواہشات کی تکمیل کے لیے بھی برتتے ہیں۔ یہاں کشمکش کی نوعیت انسانی خواہشات اور مقصدات کے ٹکراؤ کی ہے۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ ہر کردار کے پیچھے اس کی موجودہ، سابقہ اور شاید آنے والی زندگی کی تصویریں ہیں اور ہر کردار کو نہ سہی ہر اہم کردار کو یقیناً کئی قالب اختیار کرنے کی آزادی حاصل ہے واقعیت کے تقاضے ان، جتنی ہوئی شخصیتوں کے درمیان مشترک ہے ہر کردار کے پیچھے بدلتی ہوئی مشیتوں کی دوپ چھاؤں کا رول ہے۔

چنانچہ اس دور کی مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ دنیا کو عالم حیرت کے طور پر پیش کرتے ہیں جو فانی کے لفظوں میں ”اک معنی ہے سمجھنے کا نہ سمجھنے کا“ اور جس کا ایک سرانا قابل فہم مادی طاقت کے ہاتھ میں ہے

یہ مطلق العنان بادشاہی کے دور میں کچھ ایسی تعجب کی بات بھی نہیں جہاں فیصلے اصول و ضابطے اور قانون کے بجائے بادشاہوں کی پسند اور ناپسند اور چشم و ابرو کے اشاروں پر ہوتے ہوں بادشاہ خدا کی طرح مطلق العنان سمجھا جاتا ہو اور اس کا بھل اس کی اپنی کسوٹی پر جانچا اور پرکھا جاسکتا ہو۔

اس کے بعد جب دربار کا اثر شاعروں پر اور زیادہ ہوا تو براہ راست اس کا اظہار بادشاہوں کی فتوحات کی قصیدہ خوانی اور رزمیہ نگاری کی شکل میں ہونے لگا۔ یہاں بھی کردار جیتے جاگتے نہیں ہیں بلکہ شاہی موافقت اور مخالفت کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں اور ان کی نیکی اور بدی کا تعین بادشاہ وقت کی طرف ان کے رویے یا بادشاہ وقت کے ان کی طرف بہتے رویے کے پیش نظر ہی کیا جاتا ہے اصول صرف یہ ہے کہ ہر وہ عیب بھی جو بادشاہ کو پسند ہے عین نیکی اور نہر بلکہ منہائے کمال سمجھا جاتا ہے۔ اس سلسلے کی وہ تمام ثنویاں جو بادشاہان وقت کی مدح سرائی میں لکھی گئی ہیں انہی مشترک خصوصیات سے معمور ہیں۔

البتہ و جہی نے قطب مشتری میں بادشاہ وقت کی شہزادگی کے دور کو ایک رومانی رنگ میں پیش کرنے کی جسارت کی ہے اور اس ثمنوی میں قلی قطب شاہ اور بھان متی کا رومان ارضی رنگ میں نظم ہوا ہے۔ یہ محض ایک کہانی کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ اس دور کی شاہی کامر قع ہے اور عشق و عاشقی کے اس منظر نامے میں عاشق اور معشوق کے دو الگ الگ مذاہب سے متعلق ہونا بھی اہمیت نہیں رکھتا۔ یہ اس نقطہ نظر کا آغاز ہے جس نے عشق کو مذاہب کی ظاہری پابندیوں سے بلند تر مقام عطا کیا ہے اور ہمیں سے عشق ماورائے مذاہب کے دائرے میں قدم رکھتا ہے اور کبھی تصوف کی راہ سے کبھی جذبہ اختیار شوق کی حیثیت سے تمام مذاہب کی ظاہری پابندیوں کو ٹھکراتا ہوا ایک خود مختار منشور کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس کی اپنی شریعت ہے اور اپنا دستور۔ یہ اور بات ہے کہ بعد کو اہل شریعت اور اہل طریقت نے اس کے الفاظ اور اصطلاحات کی اپنے طور پر تشریح کر کے اسے اپنی تلمیحی لغات میں شامل کر لیا۔

اس طرح ایک ایسی سرحد وجود میں آئی جہاں ابہام کے سایے میں مختلف

معاہم کی گنجائش نکلتی ہے اور شعرا ہیات سے لے کر فالص عشقیہ مفہوم اور آزد خیالی کے سیاق و سباق میں بھی سمجھا اور سمجھایا جاسکتا ہے۔ 'ریمیم' اور 'ابہام' پہلی مثنویوں میں نہیں برتا گیا اس سے قبل فارسی میں عراقی اور حافظ کی غزلوں میں اور نظامی اور رومی کی مثنویوں میں برتا جا چکا تھا اور قدیم اردو کے مثنوی نگار اپنے طور پر فارسی کی ادبی روایت کو ہندوستانی مزاج کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کر رہے تھے 'قطب مشتری' میں اہمیت جو کچھ ہے وہ عشق کے بے مابا جذبہ کی ہے اور مشتری کی اگر کوئی حیثیت ہے تو صرف ایک خوشنما بھول کی ہے جو اپنے قدر شناس کے دل میں جذبہ بے اختیار پیدا کرتا ہے۔ اگر اٹھارہویں صدی کے یورپ کی اصطلاح میں بیان کیا جائے تو یہ ایک ایسے متولے KNIGHTS کی جذبہ بے اختیار شوق ہے جو راستے کی دشواریوں کو خاطر میں نہیں لاتا اور عشق کے ذریعے گویا انسانی فتوحات کا دروازہ کھولتا ہے اور انسان کو امکانات کے بحر پیدا کنار سے آشنا کرتا ہے جہاں نہ حوصلوں کی انتہا ہے نہ ان حوصلوں کی کی مردے حاصل ہونے والی فتوحات کی۔ یہاں نہ چالاکی کا سہارا لیا گیا ہے نہ جاہ و حشمت کا جو کمال ہے وہ جذبہ بے اختیار شوق کا ہے۔

اس طرز کی تصانیف اس دور میں نادر نہیں تھیں اس ضمن میں پرتھوی راج راسو کا ذکر آتا ہے جس میں اسی قسم کی ہم بازی اور اسی طرز کے جذبہ بے اختیار شوق کی داستان بیان ہوئی ہے اور پرتھوی راج اور سچو گتا کے عشق کا قصہ نظم کیا گیا ہے۔

آخر میں سراج کی مثنوی 'نظم سراج' کا ذکر ضروری ہے جس میں بیان تو حسب معمول عشق و عاشق کا ہے مگر اس کا تعلق جنس لطیف سے نہیں بلکہ ہم جنس کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اس موضوع پر اردو کی تنہا مثنوی کہی جا چکی ہے۔ اب تک ان مثنویوں کا تذکرہ صرف ادبی شہ پاروں کی حیثیت سے ہوا ہے ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے ان کی ہر کھ کا معیار مختلف ہوگا،

مثلاً پہلی بات تو یہ بھی دیکھنی ہوگی کہ ان شنویوں کے لکھنے والے کون تھے اور انھوں نے وہی موضوعات اور موضوعات کے وہی کردار کیوں منتخب کیے؟ جہاں تک لکھنے والوں کا سوال ہے ان میں سے اکثر کے بارے میں ہماری معلومات ادھوری ہیں بعض کے بارے میں تھوڑا بہت معلوم ہے بھی تو وہ مختصر توں اور روایتوں میں لپٹا ہوا ہے۔ سراج اور نگ آبادی ہی کو لے لیجیے۔ انھیں ایک صوفی صافی کی حیثیت سے جانا پہچانا جاتا ہے اور اس کا تھوڑا بہت عبوت ان کی شاعری سے بھی ملتا ہے، زندگی بھر سرکار دربار سے الگ رہے نہ کبھی کسی بادشاہ کی تعریف بھی نہ کسی سیاسی لڑائی کا احوال مگر اس کے باوجود ان کی شنوی میں عشق کی جو تصویر ملتی ہے اور عشق کے کیفیات کی عکاسی ہوئی ہے اس سے کچھ مختلف نتیجہ نکلتا ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے شنویوں کا مطالعہ محض ادبی اسلوب سے نہیں کیا جاسکتا محض ادبی اسلوب کی پہچان اور نفس مضمون اور انداز بیان کے شاعرانہ روایت سے مربوط ہونے کا تذکرہ بھی زیادہ مفید نہیں ہو سکتا اس سے آگے قدم بڑھا کر جن باتوں پر غور کرنا ہوگا، ان میں سے بعض باتیں یہ ہونگی اور ظاہر ہے ان سوالوں کا جواب دیا جائے تو بات کہیں سے کہیں پہنچے گی اکثر صورتوں میں ادب کے دائرے سے باہر سماجیات کے دائرے میں داخل ہو جائے گی۔

۱۔ شنوی کا قصہ کس قسم کے افراد کا قصہ ہے اور وہ کس طبقے سے تعلق رتے ہیں سوائے سراج کی شنویوں کے یہ سب شنویاں شاہی خاندان کے متعلق ہیں حد یہ ہے کہ نظامی کی شنوی کدم راؤ پدم راؤ میں قصہ گو عشقیہ ہے مگر قصے کے افراد کا تعلق راجاؤں اور وزیر زادوں سے ہے۔

۲۔ ان شنویوں میں مرکزی کردار کی نوعیت کیا ہے؟ کیا وہ کوئی داخلی کشمکش ہے یا خارجی موانع کے خلاف برد آزمائی ہے وہ خارجی طاقتیں کونسی ہیں جن کے خلاف لڑائی ہوئی ہے یا جو کہانی کے ہیرو کی خواہشات کو پورا ہونے سے روکتی ہیں۔

۳۔ شنویوں کے قصوں کی تہذیبی فضا کی نوعیت کیا ہے؟

ظاہر ہے ان سوالوں کا تعلق براہ راست تکنیک سے ہے اور ذہن اور فکر کے ان پہلوؤں سے ہے جن سے عام طور پر کسی فن پارے کی فنی اہمیت طے کی جاتی رہی ہے مگر ادبی سماجیات کا براہ راست تعلق انہی پہلوؤں سے ہے بنیادی طور پر اس پہلو سے کہ یہ شنویاں کس طبقے کے لوگوں کی زندگی پیش کرتی ہیں خواہ یہ طبقہ ہماری آپ کی دنیا کے ہوں یا پھر اورائی ہوں جن سے ہمارا کوئی ربط و مضابطہ نہیں ہے۔ اگر ہمارے تخیل سے متعلق ہیں اور تخیلی دنیا کے کس پہلو سے وابستہ ہیں۔

دیوالا بھی ہمارے تخیل ہی کا عکس ہوتی ہے اور اس دیوالا کا براہ راست تعلق ہمارے جذبات و احساسات سے ہوتا ہے اور جس طرح جذبات و احساسات پر طبقاتی اثرات مرتب ہوتے ہیں اسی طرح دیوالا بھی طبقاتی اثرات سے تشکیل پاتی ہے جو خیالات اور اقدار ہماری دسترس سے باہر ہونے کی وجہ سے عمل پذیر نہیں ہو پاتے وہ ہمیں تصورات کی سطح ہی پر ہی متاثر کرتے رہتے ہیں اور ان میں ہمارے اندر اور باہر کی کشمکش ظاہر ہوتی رہتی ہے اسی وجہ سے دیوالا انی فضا اور کردار بھی ہمارے دور ہی کی معاشرت اور تہذیب کی طرح عصری اور معاصر ہوتے ہیں البتہ ملفوف ہوتے ہیں اور ان کی صیح معنویت تک پہنچنے کے لیے ان کے اوپر کے لفافے اتار کر خط کا مضمون پڑھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔

قدیم دکنی ادب کی شنویوں کی معاصر معنویت اور سماجیاتی مفہوم کو پہچاننے کے لیے یہ عمل ضروری ہے کہ ان کے دور کے ہر ایسے میں ظاہر ہونے والے مطالب اور ان کہانیوں اور ان کے کرداروں کے پیچھے کار فرما روح عصر کو بھی پہچانا جائے اور ان میں پنہاں روح عصر سے ماوراء عناصر کی بھی شناخت کی جائے اور اس عمل میں ادبی سماجیات جس قدر معاون ہو سکتی ہے اس قدر شاید ہی دوسرا علم کا رگر ہو۔

مثال کے طور پر دکن میں شنویوں کے عظیم الشان ذریعے پر نظر ڈالئے تو واقعاتی اور تاریخی شنویوں کے علاوہ کم سے کم تین شنویاں ہماری خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔

ایک۔ مکدم راؤ پدم راؤ

دوسری۔ نو سربار

اور تیسری۔ سراج کی خود نوشت، سوانحی مثنوی

مکدم راؤ پدم راؤ، تخیلی قصہ ہے چونکہ مثنوی نا تمام ہے اس لیے واضح طور پر کچھ نہیں کہتا اگر کسی دوسری زبان کے قصے سے ماخوذ ہے یا نہیں مگر تا ضرور ہے کہ طبع زاد مثنویوں میں اس کی حیثیت منفرد ہے جادو کی فضا، کرداروں کے روپ بدلنے کی کہانی، انسان کے سانپ اور جگر کا روپ اختیار کرنا، یہ سب اس قصے میں موجود ہے جو اس دور کی فضا سے میل کھاتا ہے ان کی توجہ اور تشریح صرف اس زمانے میں قدیم رائج الوقت روایات اور قصوں کی مدد ہی سے نہیں آج کی فضا کے مطابق بھی کی جاسکتی ہے اور زبان کی دشواریاں حاصل نہ ہوں تو مثنوی کی بلاغت آج کے پڑھنے والے کو بھی متاثر کر سکتی ہے۔

”نو سربار“ کا معاملہ کسی قدر مختلف ہے۔ ”نو سربار“ میں یوں تو حضرت امام حسین کی شہادت کا واقعہ بیان ہوا ہے مگر تاریخ میں اس قدر افسانوی اجزا ملا دیے گئے ہیں کہ قصہ تقریباً طبع زاد ہو گیا ہے۔ شاعر نے واقعات کا صرف ظاہری سانچہ اپنا لیا ہے اور اس میں کرداروں اور واقعات کی تشریح اور توجہ ہیں آزادانہ رویہ اختیار کیا ہے اس لحاظ سے ممکن ہے یہ مستند اور قابل اعتبار تاریخ نہ ہو اور مذہبی روایات کے خلاف ہو مگر اس میں مصنف کی منشا کے مطابق رنگ و آہنگ پیدا ہو گیا ہے اور مذہبی اور تاریخی تقاضوں سے الگ کر کے دیکھا جائے تو قصہ کی دلکشی اور بیان کی عمومیت بہت نمایاں ہو جاتی ہے۔

سراج کی مثنوی بڑی حد تک سوانحی فضا رکھتی ہے جو ممکن ہے سوانحی نہ ہو مگر پہلی بار مثنوی میں اس قدر کھل کر داخلی لب و لہجہ ابھرا ہے جس پر اخلاق اور قانون کی بندشیں ہیں اور جو عشق کے آزادانہ اظہار کو کسی قسم کے احساس جرم کے بغیر بر ملا ادا کرتا ہے۔ پھر انداز بیان کی تازگی اور جرسنگی ایسی کہ اس پر جیسے تاریخ اپنی مہر لگاتا بھول گئی ہے اور اس کے اشعار آج بھی معاصر مثنویوں کے مصرعوں کی طرح تازہ اور لالہ کار ہیں۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے ان شنویوں کا مطالعہ کئی حیثیتوں سے کیا جا سکتا ہے :

(الف) اس حیثیت سے کہ یہ اپنے دور اور اپنے سماج کے بارے میں کیا گواہیاں فراہم کرتی ہیں اور جب اس قسم کا مطالعہ کیا جائے تو نیا دی اہمیت ان شنویوں کے انداز بیان اور ان کی فنی باریکیوں سے کہیں زیادہ توجہ ان کی تہذیبی فضا، ان کے کردار اور ان میں بیان کردہ واقعات کی تہ نشیں بلاغتوں پر دی جائے گی۔

(ب) اس حیثیت سے کہ یہ شنویاں آج کے دور میں کس حد تک قابل توجہ ہیں اور کیوں؟ اگر ان کی کشش اور دلچسپی محض تاریخی ہو کر رہ گئی ہے تو تاریخی حیثیت سے دلچسپی قائم رہنا بھی قابل توجہ اور مطالعے کا سبب ہو سکتی ہے یا ان میں کوئی معاصرانہ دل بستگی کا سامان بھی ہے۔ اس پہلو سے غور کرنے سے یہ بات بھی سامنے آئے گی کہ دور قدیم کے قصوں، کرداروں اور تہذیبی فضا میں کچھ ایسے ماوراء عصر قسم کے عناصر بھی ہوتے ہیں جو اس کے زمانے میں ختم نہیں ہوتے اور جن میں دلچسپی اس دور کے بہت بعد بھی قائم رہتی ہے اور انھیں مدتوں بعد بھی ”معاصر“ بنائے رکھتی ہے۔

(ج) اس کے علاوہ کرداروں کے اعتبار سے بھی ان میں ایسے کردار یا ان کرداروں کی مدد سے بنائے ہوئے ایسے واقعات سامنے آ سکتے ہیں جو وقت اور ماحول کے گزرنے کے بعد بھی قابل توجہ ہوں اور اس لحاظ سے سدا بہار رکھے جا سکتے ہوں۔

(د) اگر صورت یہ ہے تو پھر یہ بھی قابل توجہ بات ہوگی کہ ان کرداروں یا ان کرداروں کے واقعات کی عصری معنویت قائم رکھنے والے عناصر اور اسباب کیا ہیں اور ان کی مدد ہی سے پڑھنے والے کو ادبی روایت کے زندہ رہنے کا سراغ ملے گا۔

اس لحاظ سے ادبی سماجیات، ادب کا مطالعہ جلتے ہوئے سماجیاتی تناظر میں کرتی ہے۔

اب شمالی ہند کی طرف نظر کیجیے :

شمالی ہند کی شنیوں میں پانچ شنیوں کی بڑی اہمیت ہے ادبی اور سماجیاتی دونوں نقطہ نظر سے پہلی شنی افضل کی بجٹ کہانی ہے۔ دوسری میراشر کی شنی ”خواب و خیال“ تیسری میر حسن کی ”سحر ایان“ چوتھی دیا شنکر نسیم کی ”گلزار نسیم“ اور پانچویں مرزا شوق کی شنی ”زہر عشق“۔

ان میں افضل کی شنی روایتی طرز کا بارہ ماسر ہے۔ افضل کی زندگی کی جو تفصیلات ہم تک پہنچی ہیں وہ بھی افسانے سے کم نہیں لیکن اول تو ان سوانحی تفصیلات کے بارے میں یقین اور اعتبار سے کچھ کہنا دشوار ہے۔ دوسرے اس قسم کی معلومات کتنی ہی دلچسپ کیوں نہ ہوں صرف ان پر غور کرنا شنی کے دائرے سے باہر ہے۔ افضل کی بجٹ کہانی میں بارہ مہینوں کا بیان کسی قدر روایتی انداز سے نظم کیا گیا ہے اور ہر مہینے کی کیفیت اور جمجوری ایک بجز نصیب عورت کی زبانی ادا کی گئی ہے۔ یہاں روایت کا پلڑا کیفیت سے بھاری ہے اور اس لحاظ سے یہاں افراد کی دل شکستگی، محرومی اور درد مندی ظاہر ہوئی ہے تو روایتی انداز بیان کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور اس سے کم سے کم کوئی سماجیاتی نتیجہ نکالنا ممکن نہیں البتہ اولیت افضل ہی کو حاصل ہے۔

دوسری اہم شنی میراشر کی ”خواب و خیال“ ہے۔ میراشر خواجہ میر درد کے بھائی تھے اور ان کی شنی میں بھی صوفیانہ انداز بیان سے کام لیا گیا ہے۔ اس شنی میں حسن و عشق کی جو تصویر پیش کی گئی ہے وہ صوفیوں کے نظریے کے مطابق پیش کی گئی ہے دراصل ایک فن کارانہ توجہ یہ ہے جو عشق و محبت کے مختلف تصورات سامنے لاتی ہے۔ ایک وہ جس میں لذت اور ذاتی انبساط کا تصور غالب ہے اس تصور کے ماتحت عشق و محبت کی دو اقسام کے درمیان امتیاز قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پہلا تصور سادی اور غیر جمالی لگاؤ کا ہے جس کے رشتے عرفان ذات سے لے کر عرفان خداوندی تک پھیلے



ہوئے ہیں دوسرا تصور جسمانی اور راضی تعلق کا ہے جس کے رشتے دنیا بھر کے صحت مندانہ اور غیر صحت مند طرز زیست سے ملتے ہیں اور جس کی لذت اور لطف بے اندازہ ہے اتنا اور ایسا کہ اعلیٰ ترین لگاؤ اور عشق حقیقی کی لذت کو بھی اسی پیمانے سے ناپا اور بیان کیا گیا ہے۔

میراثر کی شنوی دونوں قسم کے عشق و محبت کے فرق کو بیان کرتی ہے اور اسی فرق کی بنا پر جسمانی لذت اور طرز بیان کی کشش پیدا کرتی ہے اس حد تک کہ عشق کا حسیاتی پہلو اس کے روحانی پہلو پر غالب آتا نظر آتا ہے اسی نقطہ نظر سے حالی نے ”مقدمہ شعرو شاعری“ میں میراثر کی شنوی کے اشعار ہوسنکی کے تحت درج کر کے ان کو غیر حقیقی اور فحاشی کی مثال قرار دیا ہے۔ بحر یقیناً شنوی کی ہے اور تسلسل بیان بھی اسی طرز کا ہے مگر شنوی کے دوسرے عناصر خصوصاً قصہ اور کردار نگاری سے یہ شنوی محروم ہے۔ حالی نے اس شنوی کے بعض مقامات کا تقابلی مطالعہ بعد کی شنوی ”زہر عشق“ سے کیا ہے اور میراثر کی شنوی کے سوجیانہ لب و لہجے پر اعتراض کیا ہے۔

اس اعتراض کی اخلاقیات سے قطع نظر اس شنوی میں قصے کی تعمیر ہے نہ کردار نگاری کا کمال اور نہ ان دونوں کی مدد سے پیدا ہونے والا مجموعی تاثیر ہے بلکہ اس تاثر کو اکثر بے انداز میں براہ راست نظم کر دیا گیا ہے جس سے اس کے پیرایہ اظہار کا اثر بہت محدود ہو جاتا ہے۔

دراصل عشق کے سماوی (بلکہ متصوفانہ) اور راضی تصورات کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر ان کے فضائل و نقائص ہی اس شنوی کا موضوع ہیں اور

۵ عشق کے فضائل اور عیوب کے بارے میں شنوی ”خواب و خیال“ کا درج ذیل شعر قابلِ توجہ ہے :

ہاتھ پائی میں ہاں پتے جانا  
کھلتے جانے میں ڈھانپنے جانا  
وغیرہ

شنوی نگار نے اسے زیادہ دلچسپ اور لذت آفریں بنانے کی کوشش میں تحریر کی سرحدوں کو بہت پھیلا دیا ہے اور اس کا دامن فحشیات تک جا پہنچا ہے مگر اس کا بنیادی مقصد ناصحانہ ہے اور یہ آزادی بھی انھوں نے نصیحت کو زیادہ دلچسپ بنانے کی نیت سے اختیار کی ہے۔

میر حسن علی سحرالبیان نے اردو میں شنوی نگاری کو مربوط قصہ گوئی کے اعتبار سے نئی سمت عطا کی۔ اس کا مقصد اس دور کی تقریبات کو پورے رنگ و آہنگ کے ساتھ بیان کرنا تھا جس سے شنوی کی عصری واقعیت میں اضافہ ہوا اور اس دور کو اپنا چہرہ اس آئینے میں صاف دکھائی دے۔ البتہ اس کاوش کو انھوں نے وسیع تر افسانوی پس منظر میں انجام دیا اور اس طرح انجام دیا کہ ان کے مخاطبین کو اپنی تہذیبی زندگی کی جھلکیاں نظر آنے لگیں اور ان کے بعد آنے والوں کو ایک گزری ہوئے سنہرے دور کی یادگار تصویریں سامنے آگئیں۔

عشق بلکہ وہ جسمانی (لہذا کسی قدر جذباتی) لگاؤ صوفیا کے نزدیک اس عشق سے مختلف ہے یا یوں کہیے کہ اس عشق حقیقی کی پہلی منزل ہے جو اصل حیات ہے اور جو ہر قسم کی عبادات سے افضل ہے۔ میر اثر کی شنوی میں عشق کے ان دونوں مفاہیم کے درمیان ہر مفاصل کھینچی گئی ہے اور عشق حقیقی کی افضلیت عشق مجازی کی ارضیت اور سطحیت پر واضح کی گئی ہے لیکن سچ یہ ہے کہ شنوی میں جو کشش ہے وہ اس کی بے رنگی سے نہیں بلکہ عشق مجازی کی رنگارنگی ہی سے آئی ہے اتنی اور اس حد تک کہ حالی نے اس پر اعتراض وارد کیا۔

شنوی کے پرانے اسلوب خاص طور پر فارسی شنوی کے اسلوب کو پیش نظر رکھیں تو میر اثر بھی شنوی نگار ٹھہرتے ہیں لیکن اردو شنوی نے جو منزلیں طے کی ہیں ان کے پیش نظر خواب و خیال کو شنوی کی حدود میں رکھنا دشوار ہے خاص طور پر ان ترقیوں کے پیش نظر جو میر حسن کی ”سحرالبیان“ نے شنوی نگاری کے فن میں حاصل کیں۔

”سحرالبیان“ میر حسن کا کارنامہ ہے اور اس نے یقیناً اردو شنوی کا نیا معیار قائم کیا۔ میر حسن دہلی والے تھے اور فیض آباد میں جا آباد ہوئے تھے مگر

کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے جو سودا جیسے قادر الکلام شاعر سے طکرے چکے تھے اور جویات کی جنگ لڑتے تھے۔ دتی اُجڑ جانے پر فیض آباد کا رخ کیا اور اودھ کے جاہ چشم کو بھی نہیں یہاں کے سکون و اطمینان کو بھی اپنی شبنوی میں سمو دیا۔

شبنوی ”سحرالبیان“ میں ایسے شہزادے کا قصہ نظم ہوا ہے جس پر پرستان کی حسین و جمیل پری فریفتہ ہوتی ہے اور جب راز کھلتا ہے اور شہزادہ قید کر دیا جاتا ہے تو ایک نوجوان عورت نجم النساء جو گز، کا لباس پہن کر پرستان جا پہنچتی ہے اور پرستان کے فرماں روا کو اپنے رقص و سرود سے متاثر کر کے اس سے شہزادہ گلغام کو رہا کراتی ہے۔

قصے کی اہمیت دو باتوں سے واضح ہوتی ہے۔ یہ قصہ اس طرز کا شہزادے اور پری کا رومان ہے جو اس درجہ مقبول ہوا کہ امانت نے ”اندر بسھا“ لکھی تو اسی طرز کو اپنایا اور یہی اردو ڈرامے کا نقطہ آغاز ثابت ہوا، دوسرے پریوں کے کسی انسان پر عاشق ہونے کا تصور اس قدر مقبول ہوا کہ اردو کے متعدد قصوں اور ڈراموں میں اسی طرز کے واقعات تھوڑے بہت ترمیم و اضافے کے ساتھ بیان ہوتے رہے۔

جہاں تک قصے کا تعلق ہے اس کی عصری مقبولیت کے علاوہ دہری سطحیں ہیں ایک ظاہری اور عصری دوسری باطنی اور کسی قدر ابدی۔ اور دونوں حیثیتیں قابل توجہ ہیں۔

جہاں تک عصری سطح کا تعلق ہے یہ زمانہ ہندوستان اور خصوصاً اودھ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت کی توسیع کا زمانہ تھا، کمپنی کا اثر و رسوخ اودھ کے علاقے میں شجاع الدولہ کی شکست، بکسر کے بعد نئے شروع ہوا گو اس کے اثرات ابھی تک واضح طور پر سامنے نہیں آئے تھے شجاع الدولہ کے زمانے سے واجد علی شاہ کے دور تک کمپنی کا اثر و نفوذ خاموشی کے ساتھ اودھ کے معاملات میں بڑھتا رہا اور در اندازی کے باوجود نوابان اودھ کے جاہ و چشم اور ظاہری شان و شکوہ کا روز افزوں زوال کا اندازہ عام نہیں ہوا تھا اور یہ سمجھا جا رہا تھا

کشابان اودھ نے اپنی فہم و فراست سے فرنگیوں کو بھی رام کر لیا ہے۔ اس پس منظر میں دیکھا جائے تو ”سحرالبیان“ کی کہانی کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے شہزادہ گویا اودھ کے حسن کی تصویر تھا اور مردانہ حسن کی یہی تصویر ہے جو شجاع الدور سے غازی الدین حیدر اور واجد علی شاہ تک برابر قائم ہے ان تینوں کی مردانہ وجاہت کے قصے اور ان کی مردانی فتوحات کے تذکرے اودھ کی تاریخ میں ملیں گے (خاص طور پر رانجی سی۔ ارون کی کتاب ”گارڈن آف انڈیا“ اور نجم الغنی کی ”تاریخ اودھ“ اور بعد کی تاریخ ”بوستان اودھ“ میں) زمانہ وہ ہے جب شاہان اودھ نے گویا ہندی شاعری کی عورتوں کی طرف سے اظہار محبت اور گرمجوشی کی روایت کو پھر سے زندہ کر دیا تھا اور اچھوتیوں سے لے کر محدرات واجد علی شاہ کے خطوط تک اس کی نشانیاں بکھری ہوئی ہیں۔

اس زمانے میں شاہان اودھ کو اور ان کے تہذیبی پیروکاروں کو ادب اور تمدن کو مثالی راہ پر کے طور پر پیش کرنے کا یہ رجحان عام تھا۔ مثلاً مشہور ہے کہ رعایا اپنے فرماں روا کے طور طریقے اختیار کرتی ہے جس کا اطلاق اودھ پر بطور خاص ہوا کیونکہ اودھ میں نیا طرز تمدن تمام و کمال دہلی کے مہاجرین اور ان کے اختیار کردہ تمدن کے طور طریقوں پر تھا اور اسی کو مثالی اور معیاری سمجھا جا رہا تھا اتفاق یہ ہے کہ ہندی کی شاعری میں یہ روایت عورتوں کی طرف سے مرد سے اظہار محبت کا رواج بھی مدتوں سے رائج تھا۔ اسی کی پیروی میں مرد کو محبوب اور عورت کو عاشق کے طور پر پیش کرنے کا اسلوب ”سحرالبیان“ (اور بعد کو ”گلزار نسیم“ اور کسی قدر ترمیم کے ساتھ مرزا شوق کی شبنوی ”زہر شوق“ میں) اختیار کیا گیا۔

ایک اور پہلو بھی قابل توجہ ہے۔ اس دور میں انگریزوں کا عمل دخل اودھ میں شروع ہو چکا تھا اور اس کا ایک نتیجہ یہ تھا کہ انگریز عورتوں کی طرف اودھ کے شوقین فرماں رواؤں کا دھیان بھٹکنے لگا ہو گا اس کا ثبوت

نہیر الدین حیدر کے دور میں تو بہت واضح طور پر فراہم بھی ہو گیا۔ لیکن یہ خیال شجاع الدور کے زمانے ہی سے رائج تھا کہ اودھ کے رئیس مزاج ”بلکے“ سردار و جاہت کی اعلیٰ ترین مثال ہیں اور ان کی طرف خواتین کی توجہ مبذول ہوتی ہے۔ یوں بھی قصہ کہانیوں میں یہ چرچا عام تھا کہ اودھ میں حسن و عشق کا چرچا دوسری جگہوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے اور یہاں کامرانہ حسن اور وجاہت اپنی مثال آپ ہے۔

اس کے پیش نظر انگریز عورتوں کا نعم البدل پریوں کی صورت میں رہنا ہونا کچھ تعجب کی بات نہیں اور ظاہر ہے کہ ان انگریز عورتوں یا پریوں کا کوئی دلدار اور محبوب ہو سکتا تھا تو وہ اودھ کے خطے ہی کا کوئی شہزادہ ہو سکتا تھا اس طرح بے نظیر اور بد مزہ کی یہ کہانی تخیلی سطح پر ہی سہی تمدنی اختلاط کی کہانی ہے۔ جس طرح عبدالحلیم شرر نے اپنے ناولوں میں مسلمانوں کی عیسائیوں کے ہاتھوں شکست فاش کا بدلا فلورافلورنڈا اور دوسرے ناولوں میں عیسائی عورتوں کے مسلمان فاقہوں کو دل دینے کی کہانی سے لے لیا۔ اسی طرح میر حسن نے ”سحرالبیان“ میں تہذیبی اختلاط کی یہ کہانی نئی علامتی پیکروں — انسان اور پری — کی شکل میں کہرائی۔ اسی کہانی کا دوسرا وسیع تر فاقی پہلو ہے جو زمان و مکان سے ماورا ہے۔ جب عشق کھل کھلتا ہے اور انجام سے بے پروا ہو کر خطرات مول لینے لگتا ہے اس وقت نجم النسا کی شکل میں عقل یا تدبیر ہی اڑے آتی ہے اور اپنی فراست اور ہوشمندی سے حسن و عشق دونوں کو ابھاوے سے نکالتی ہے۔ نجم النسا کی فراست اور پریوں کے بادشاہ کو اس کے رقص پر مہوت ہو کر قول ہارنا اور شہزادے کو رہا کرنا اسی ہوشمندی کا ثبوت ہے۔ اس مادیاتی فضا میں بھی دل کا قانون چلتا ہے اور زبان ہارنے اور قول دینے سے بڑی کوئی اور تدبیر کارگر نہیں ہوتی۔

سچ یہ ہے کہ ”سحرالبیان“ کا جادو یا تواو لیت کا ہے کہ اس سے قبل اس قیام مربوط ڈھنگ سے شغوی میں قصہ بیان کرنے کی روایت شاذ و نادر تھی

دوسرے اس کا اصلی حسن تہذیبی فضل کے بیان سے نکھر ہے اس دور کی آرائش و زیبائش، زیور اور لباس، طور طریقے، تہذیب و تمدن کی چمک دمک ان سب نے مل کر ”سحرالبیان“ کو اپنے وقت کا مزین آئینہ خانہ بنا دیا اور یہی اس کا سماجیاتی اشاریہ بن گئے۔

”سحرالبیان“ کے بعد اردو کی سب سے مقبول اور اہم شاعری دیا شنکر نسیم کی ”گلزار نسیم“ ہے۔ قصہ اور کردار دونوں اعتبار سے دونوں شاعریوں میں بہت کچھ مشترک ہے البتہ اس کے علاوہ اور کوئی خصوصیت یکساں نہیں۔ یہاں انداز بیان کو مضمون اور موضوع پر اولیت حاصل ہے اور نسیم کا سارا جادو انداز بیان ہی پر مرکوز ہے۔ جھوٹے جھوٹے بلیغ اشاروں میں نسیم نے دفتر کے دفتر سمیت لیے ہیں اور اس لحاظ سے یہ اردو کی بے مثل شاعری ہے۔

کہانی وہی مرد اور پری کے عشق و محبت کی ہے۔ لیکن یہاں کامیابی ایک جنم میں نہیں ملتی اور قصہ مختلف غیر فطری مراحل طے کرتا ہے البتہ اختصار کی اس اشاراتی دولت کو اگر پھیلایا جائے تو ”گلزار نسیم“ کے بہت سے گوشے اجاگر ہوتے ہیں، اختصار نے بے شک شاعری کے بیانیہ پہلو کو متاثر کیا ہے مگر اسے بلیغ اشاروں کا ایک مرقع بنا دیا ہے۔ ایک منظر تیزی سے دوسرے منظر میں ڈھل جاتا ہے اور ان میں سے ہر منظر خود کئی مرقعوں سے عبارت ہوتا ہے جس کی توجیہ مختلف طریقوں پر کی جاسکتی ہے اس طرح ”گلزار نسیم“ ایک پہلو دار تہذیبی مرقع ہے جو بہ یک وقت اپنے زمانے کے مزاج کا راز داں بھی ہے اور اس سے اوپر اٹھ کر آنے والے ادوار کی رفاقت کا حق بھی ادا کرتا ہے۔

تخیل کے زور پر اڑتے ہوئے ہم کہیں بھی کیوں نہ نکل جائیں حقیقت کی پرچھائیاں ہمارے ہر کاب ہو تی ہیں ”گلزار نسیم“ کی ساری قوہ انداز بیان پر ہے اور چند لفظوں میں کہانی کے مختلف موڑ پھر بیان کرنا اس کا مقصد ہے۔ دراصل ”گلزار نسیم“ میں واقعے سے کہیں زیادہ بیان واقعہ کو اہمیت حاصل ہے اور گو واقعہ تخیل ہے مگر اس کے پیچھے اس دور کی حقیقتیں جھانکتی نظر آتی ہیں اور یہاں واقعہ

میں بھی ہی ”واقعاتی“ کیفیت نمایاں ہے۔

اول قصے کو سمجھیے۔ وہی پری اور انسان کے رومان کی کہانی یہاں بھی بیان ہوئی ہے اور پوری فضا میر حسن سے لے کر آنت کی اندر سمجھا، تنک کی ہے۔ فرق ہے تو ناموں کا ہے۔ آخر پریوں کی یہ یلغار اردو شنوی پر اچانک کیوں اور کیسے ہوئی اس کے چند اسباب کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے ”گلزار نسیم“ میں ”سحر البیان“ سے ایک قدم اور آگے بڑھایا یہاں حسن و عشق کا سارا معاملہ بکاؤنی کے پھول کی چوری پر مرکوز ہوتا ہے یہ پھول کیسا ہے اور اس کی چوری کے پیچھے کیا راز ہے؟ اس کے بارے میں قصہ بیان کرنے والا جو کچھ کہتا ہے اس سے آگے بڑھ کر بہت کچھ سوچا جاسکتا ہے اتفاق یہ ہے کہ آج بھی نیپال میں بعض مقامات پر اور مدھیہ پردیش کے کچھ حصوں میں گل بکاؤنی کے نام سے آج بھی ایک پھول پایا جاتا ہے، یہاں معاملہ صرف پھول کا نہیں ہے بلکہ بکاؤنی کے محبوب ترین اور عزیز ترین پھول کا ہے۔ کیا یہ پھول بکاؤنی کی عصمت ہے؟ کیا یہ بکاؤنی کی محبت ہے؟ کیا اس سے بکاؤنی کا دل مراد ہے؟ کیا یہ بکاؤنی پر فتح پانے کا اعتراف ہے؟ اگر نہیں تو پھر بکاؤنی کی بے قراری کی جو دل کش تصویر ”گلزار نسیم“ میں کی گئی ہے وہ بے روح ہو جاتی ہے۔

ہے ہے مرا پھول لے گیا کون ہے ہے مجھے داغ دے گیا کون  
شبہم کے سوا چرنے والا اوپر سے تھا کون آنے والا  
سنبھل مرا تازیا نہ لانا شمشاد سے سوئی پر چڑھانا  
پھر پھول کا چوری ہو جانا بکاؤنی کے لیے سکون و اطمینان کی چوری سے

س گل بکاؤنی کے بارے میں حیات الانصاری نے ہفت روزہ ”ہماری زبان“ میں ایک مختصر نوٹ شائع کر دیا تھا جس میں اس نام کے پھول کی دریافت اور اس کی تفصیلات درج تھیں۔

حافظ محمود شیرانی نے بھی گل بکاؤنی کے بارے میں اشارے کیے ہیں۔

کم نہیں اور اسی بہانے وہ انسانی رفاقت کی دل کشی اور ہوش رُبا کیفیت تک پہنچتی ہے۔ بکاؤنی کا پورا ماورائی کارخانہ ارضی نہیں ہے بلکہ سماوی ہے بلکہ جادوی ہے اور پھر ایک بازمیں تلمیح اور استعارے کی دنیا میں لے جاتا ہے کہیں اس سے مراد وہ نئی کیفیات تو نہیں جو انگریزوں کے عمل دخل سے ہمارے سامنے آرہی تھیں اور جن کی دل کشی کو فتح کرنے کے ذرائع اس دور کو نظر نہیں آتے تھے اور گوان کو اپنے دائرہ اختیار میں کرنے کا وسیلہ سمجھ میں نہیں آ رہا تھا مردانہ وجاہت زمین کے چاند خرید سکتی تھی مگر پریوں کو اپنے اختیار میں کرنے کا گریہی اسے حاصل نہیں تھا۔

یہی کیفیت انداز بیان کی بھی ہے۔ یہاں ہر لفظ موز ہے، ہر لفظ علامت ہے اور اس علامت کی توجیہ اور تفسیر مختلف طریقوں پر کی جاسکتی ہے۔ کھنڈ کے اس دور میں جب لفظوں کی باہمی مناسبت نے ایک فن کا درجہ اختیار کر لیا تھا اور اس رعایت لفظی سے لے کر ضلع جگت تک کا استعمال عام تھا اس طرز کی پیروی کرنا کچھ تعجب کی بات نہیں، بعد تو یہ ہے کہ ناسخ اور آتش جیسے اسانہ کے دیوان مکمل طور پر اسی قسم کی بازیگری کا نمونہ بن چکے تھے لیکن نیم کا کمال یہ ہے کہ وہ محض بازیگری میں کھو نہیں جاتے بلکہ ہر لفظ کے کئی مفاہیم برآمد کرتے ہیں اور انھیں نظم کرتے ہوئے لفظوں کے نئے نئے تلازموں کے ذریعے نئے جہان معنی تخلیق کرتے چلے جاتے ہیں اسے محض صناعی اور خیال بندی کہہ کر نہیں ٹالا جاسکتا یہ دراصل اس نئے طرز خیال کی ابتدائی جہاں لفظ محض اشارہ بن کر ایک راہ نہیں بلکہ معانی کی کئی راہوں کی طرف رہبری کرتا ہے اور تخیل کو نئے نئے رستے دکھاتا چلتا ہے۔

ادبی سماجیات کے ذریعے فکر و معانی ہی کے جن میں اس طرز بیان کے بھی بہت سے نمونے پھر آسانی سے طے کیے جاسکتے ہیں اور انداز فکر کے اس خاکے میں اس دور کی حقیقتوں کا ہی نہیں اپنے دور کی بھی بہت سی صداقتوں کا رنگ بھرا جاسکتا ہے اور یہ محض تاریخی خاکہ نہیں ہوگا بلکہ اس میں ان انسانی جذبات و احساسات کی تصویر بھی نظر آئے گی جو ہر عہد اور ہر دور کے انسان کے خیال و خواب



کی تشکیل کرتے آئے ہیں اور اس طریق کار میں ادب گویا وسیع تر اور عمیق تر آگاہیوں کی کلید بن جائے گا اور ایسی حقیقتوں تک رسائی حاصل کر سکے گا جو کسی اور ذریعہ سے ممکن نہیں ہے۔

مثنوی کے ضمن میں آخری اور اہم مثنوی مرزا شوق کی ”زہر عشق“ ہے۔ اس کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ بادشاہوں کی دنیا سے الگ اور تخیلی رنگ سے ہٹ کر تخلیق ہوئی ہے پھر اس کا طرز بھی مختلف ہے یعنی خود افراد قصہ ہی میں سے ایک فرد اس واقعے کو بیان کرتا ہے اسی بنا پر مدتوں تک پُر تاثیر ہونے کی بنا پر اسے سچا قصہ سمجھ کر اسے پڑھنے والے آنسو بہاتے رہے اور اسے محرابِ عشق قرار دے کر اس کے پُر تاثیر ہونے کی بنا پر اسے ممنوع قرار دیا جاتا رہا۔ بعض لوگوں نے اسے خود مرزا شوق کی آپ بیتی ہی قرار دے دیا۔ یہ اشتباہ بھی خود مثنوی کی کامیاب اور موثر انداز بیان کا ثبوت ہے۔

قصہ میں کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے۔ کردار بھی غیر فطری نہیں ہیں اور ان کی ایک دوسرے کے لیے کشش اور قربت میں بھی تعجب کا کوئی شائبہ نہیں ہے البتہ مشرقی تمدن کی بندشوں اور پابندیوں نے اس رومانی یک جانی کو دردناک الجھے میں تبدیل کر دیا ہے۔

مرزا شوق کی مثنوی کردار نگاری اور قصہ گوئی میں درمیانی طبقے تک آگئی ہے یعنی یہاں بادشاہوں اور پریوں کے قصے نہیں بلکہ عام (متوسط طبقہ) بیوپاری کی ایک سرگزشت ہے جسے وہ سادگی اور بے ساختگی سے بیان کرتا ہے اہم بات یہ ہے کہ مثنوی شاہی محلوں اور پریوں کے جھرمٹ سے نکل کر عام انسانوں کے گھر بار میں آباد ہوئی۔

اور ایک جتنی موضوع کے شجر ممنوع کے ساتھ آباد ہوئی؟ کیجیے تو اس مثنوی

سے اس ضمن میں مولوی عبدالمجید اور پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کے مضامین مرزا شوق کی مثنوی پر توجہ کے مستحق ہیں۔ حال ہی میں ڈاکٹر عطیہ نشاط نے اس مثنوی کا نیا ایڈیشن الہ آباد سے شائع کیا ہے اور خیال انگیز دیباچہ لکھا ہے۔

میں اس دور ہی کے نہیں آج کے دور کے اعتبار سے بھی بہت سی قابل اعتراض باتیں نظم ہوئی ہیں۔ ایک آزادانہ معاشرے کا تذکرہ وہ بھی برملا اور کسی مغفرت کے بغیر بلا کسی قسم کے ماورائی یا متصوفانہ ابہام کے کھلم کھلا جسمانی لذتوں کے ساتھ۔ گویا یہ ایک نئی کائنات ہے جو مرزا شوق نے مثنوی کے دائرے میں آباد کر دی یہاں نہ کوئی طلسمات، نہ کوئی جادو، اور نہ پریاں، نہ ٹوٹکے اور نہ عبرت دلانے کے لیے مغفرتیں۔ بے ساختہ اور بے تصنع کے ایک سیدھا سادہ قصہ ہے جو ایک سوداگر بچے کو پیش آتلہ ہے اور اسی بے ساختگی میں اس کا سارا حسن پوشیدہ ہے۔ پھر جوں جوں زمانہ گزرتا جاتا ہے قصے کی کشش اور دل چسپی بڑھتی جاتی ہے ہندوستانی سماج نے خواہ کتنے ہی موڑ پھیر کیوں نہ کاٹے ہوں مگر آج بھی جنسی تعلقات پر کم و بیش اسی زمانے کی سی قدغن ہے خاص طور پر متوسط طبقے کے لیے اور انداز بیان کی سادگی اور بے ساختگی کے علاوہ ایک بڑی وجہ مثنوی کی مقبولیت کی یہ بھی ہے کہ انسان آج بھی اپنے جذبات و خواہشات کی تکمیل کے سلسلے میں پہلے ہی کی طرح مجبور ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے غور کریں تو آج بھی ”زہر عشق“ میں آج کی حقیقتوں کا عکس نظر آتا ہے اور یہی عکس اسے زندہ اور تابندہ بنائے ہوئے ہے جسمانی اور جذباتی خواہش کی قدرتی تکمیل اور سماجی قدغن کے درمیان ٹکراؤ ”زہر عشق“ میں خودکشی کا سبب بن جاتا ہے اور ایک معصوم دوشیزہ کی جان لے لیتا ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے یہ سب مثنویاں محض گزرے ہوئے کل کی داستانیں نہیں ہیں جنہوں نے گزرے ہوئے زمانے کے دلوں کی دھڑکنوں کو تیز کیا ہو بلکہ ان میں کچھ ایسی خصوصیات ہیں جو آج کے دور کو بھ متاثر کرتی ہیں اور آج کے پڑھنے والوں کے بھی بعض تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ ادبی سماجیات ان مثنویوں کا اسی طرح مطالعہ کرتی ہے اور ان میں ان رشتوں کو تلاش کرتی ہے جو ان کے دور تالیف اور معاصر دور میں مشترک ہیں کہ انہی میں ان مثنویوں کی ہم عصرانہ مقبولیت کا راز مل سکتا ہے۔

مختصر افسانہ ناول ہی کا اختصار ہے، فرق صرف یہ ہے کہ ناول اس قدر مرکوز اور گتھا ہوا نہیں ہوتا بلکہ کسی تاثر پر ٹھہر جانے کے بجائے وہ اس تاثر کے محرکات اور پھر کسی قدر ان کے متعلقات سے بھی بحث کرتا ہے اور انہیں اس طرح پیش کرتا ہے کہ ساری باتیں ایک سلسلے کی کڑیاں معلوم ہونے لگتی ہیں جب کہ مختصر افسانہ ان میں سے کسی ایک کڑی ہی کو چن لیتا ہے اور اسی پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے۔

مختصر افسانے کا رواج اردو میں پریم چند اور سجاد یلدرم کے زمانے سے ہوا۔ پریم چند نے جہاں اپنے ناولوں میں زندگی کو مختلف رخوں سے اپنے ناول میں پیش کیا ہے اسی طرح مختصر افسانے میں بھی انہی بھری ہوئی کیفیات کو جستہ جستہ بیان کیا ہے اور ہر بیان زندگی کے کسی ایک رخ کی تصویر کشی کرتا ہے۔

جس طرح ناول کو کئی رخ سے دیکھنا، سمجھنا اور پرکھنا ممکن ہے اسی طرح مختصر افسانے کے اختصار میں بھی کئی جہات سے مطالعہ کیا جاسکتا ہے اور اس کی جامعیت میں طرز بیان اور انداز و اسلوب دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہاں بھی افسانہ نگار خود بہت کم بولتا ہے بلکہ اکثر خاموش رہتا ہے اور اپنے کرداروں ہی کی زبان سے کلام کرتا ہے اس لیے ان مکالموں میں بھی کئی پہلو پیدا ہوجاتے ہیں اور ان مختصر افسانوں میں غزل کی سی بلاغت آجاتی ہے جسے مختلف پیرایوں میں بیان کیا جاسکتا ہے۔

البتہ ناول اور افسانے میں ایک بڑا فرق جامعیت اور پھیلاؤ کا ہے جہاں ناول میں ہر واقعہ دم سے کم بنیادی واقعے کی سبھی کڑیاں ناول کے اپنے دائرے

ہی میں واضح ہوتی جاتی ہیں وہاں مختصر افسانہ ان میں سے کسی ایک واقعے کو چُنتا ہے اور اس کی بھی تمام کڑیاں بیان کرنے کے بجائے اس کے مرکزی تاثر تک ہی خود کو محدود رکھتا ہے۔

اردو میں مختصر افسانے نے کم وقت میں لمبا سفر طے کیا ہے اس سفر میں وہ خاصہ تنوع اور تنوع مند رہا ہے اس کے پیرایہ ہائے بیان میں بھی تبدیلیاں ہوئی ہیں اور اسالیب میں بھی نئے نئے تجربے کیے گئے ہیں۔ ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو ڈیوڈ مرگ کے اس خیال کی کسی قدر تائید ہوتی ہے کہ ہر نئی صنف کا عروج دراصل کسی نہ کسی طبقے کے عروج سے بالواسطہ متعلق ہوتا ہے یہی صورت کچھ مختصر افسانے کے ساتھ پیش آئی جس کی پیدائش ہندستان میں متوسط طبقے اور خاص طور پر نچلے متوسط طبقے کے ساتھ ہوئی اور اسی طبقے کی آواز اس نئی صنف پرزالب رہی۔

افسانے کی بنیاد تاثر کی اس مرکزیت پر ہوتی ہے جو واقعات اور کرداروں کے ذریعے قائم کیا جائے۔ اسی لیے ناول کی بوقلموں فضا کے بجائے مختصر افسانہ ذرا یکسوئی اور جامعیت کے ساتھ وحدت تاثر کو اولیت دیتا ہے۔

مختصر افسانے پر ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے غور کیا جائے تو اسے اتر نئے ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کی سماجی ضروریات کا ذریعہ تکمیل کہا جاسکتا ہے۔ ایک ایسا ادبی وسیلہ جو کم سے کم جذباتی اور فنی سطح پر ان کو طبقاتی آسودگی بخش سکتا ہے اس لیے مختصر افسانے کا فن اسی طبقے کے ساتھ وجود میں آیا۔

مختصر افسانہ اپنی شدت تاثر کی وجہ سے مرکوز اور مجتمع تاثر ہوتا ہے اسی لیے اس کی حیثیت غزل کے اس شعری سی ہے جو مروجہ تلیحات کے سہارے کے بغیر کہا گیا ہو۔ مختصر افسانے کی بنیاد ارتکاز پر ہے اس کا مجموعی تاثر جس قدر مرکوز ہوگا اسی قدر جامعیت کے ساتھ اپنی بات کو ذہن نشین کرا سکے گا اس لحاظ سے مختلف کرداروں کے باہمی رابطوں اور ان سے پیدا شدہ واقعات کی آمیزش سے جس مرکزی نقطہ ارتکاز تک مختصر افسانہ پہنچتا ہے وہی اس کی کامیابی کی دلیل ہے اور اسی قدر شدت سے وہ اپنے پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔

جالیات کے نقطہ نظر سے یہ اسی پرانے نظریے کی طرف اشارہ کرتا ہے جسے غالب کے لفظوں میں "کثرت آرائی و وحدت" سے تعبیر کیا جاسکتا ہے یعنی جو وحدت، تاثر جس قدر زیادہ اور جس قدر باہمہر متصادم اور متضاد عناصر سے مل کر پیدا ہوگا وہ اسی قدر توانا اور دیرپا ہوگا اور اسی قدر جمالیاتی کیفیت سے مالا مال ہوگا۔ مختصر افسانے میں یہ کثرت آرائی و وحدت "دو عناصر سے عبارت ہے ایک وحدت تاثر دوسرے اس وحدت تاثر کو پیدا کرنے والے مختلف اور متنوع عناصر جن میں پلاٹ کے موڑ پھر اور کرداروں کی رنگارنگی اور ان کی مختلف اور تبدیل ہوتی ہوئی کیفیات کی کشمکش اور ان کے باہمی رابطے بھی شامل ہیں اور یہ دونوں عناصر ایسے ہیں جن میں تعبیر اور توجیہ کی گنجائش بھی بہت ہے اور ضرورت بھی۔ ان عناصر کو واضح طور پر سمجھ بغیر افسانے کے مرکزی نقطے تک پہنچنا دشوار ہی نہیں ناممکن ہے۔

یہ درست ہے کہ اس مرکزی کیفیت تک رسائی حاصل کرنے میں اکثر مصنف کا دیا ہوا عنوان بڑی حد تک رہبری کر سکتا ہے مگر یہ مفروضہ ہمیشہ ہماری مدد نہیں کرتا پھر اگر افسانہ نگار کی نیت، مقصد اور منصوبے کا ہمیں پوری طرح اندازہ ہو بھی جائے (جو مکمل طور پر حاصل ہونا تقریباً ناممکن ہے) تو بھی غزل کے شعری طرح افسانے کے حاصل ہونے والے عمومی تاثر کی راہ میں اس سے کوئی ضلل نہیں پڑتا۔

جس طرح ہر شعر خواہ کسی مخصوص موقع اور خاص سیاق و سباق میں کیوں نہ کہا گیا ہے مختلف صورت حال میں مختلف معنی دینے لگتا ہے اسی طرح افسانے کے کردار اپنے ارد گرد بنے ہوئے پلاٹ کے تانے بانے سے اوپر اٹھ کر مختلف حالات میں بالکل مختلف معنی اور مفہوم ادا کرنے لگتے ہیں اور یہی ہو سکتا ہے کہ پورے افسانے ہی کی تعبیر و توجیہ پڑھنے والا اس کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی بالکل مختلف ڈھنگ میں کرے گویا افسانے ہی کی نہیں اس کے کرداروں کی بھی نئے سرے سے تشکیل کر ڈالے جسے عام طور پر توجیہ و تعبیر سے منسوب کیا جاتا ہے۔

مثال سامنے کی ہے پریم چند کا افسانہ کفن۔ لازم نہیں ہے کہ پریم چند نے اس افسانے میں جس طرز خیال اور انداز احساس کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بالکل وہی ہو جو آج اس سے ملادی جا رہی ہے۔ اور پھر اس کے تعلقات اور اس کے عقبی تصورات کا سوال جو آج کے دور میں ہی نہیں خود پریم چند کے دور میں بھی عام معتقدات سے بالکل مختلف تھا۔

مختصر افسانہ نگار کو ایک بڑی سہولت یہ بھی حاصل ہے کہ اس کا تقریباً ہر بیان اس کے کسی نہ کسی کردار کا بیان ہے ہی صورت واقعات کی بھی ہے جو یا تو اچانک پیش آتے ہیں اور ان پر کسی کردار کا قابو نہیں ہوتا دجسے ارضی اور سماوی حادثات — زلزلہ، سیلاب، بیماری، موت وغیرہ، یا پھر ان کے پیچھے ایک شخص کے بجائے مختلف لوگوں کی کار فرمائی اور پھر اس متنوع اور رنگارنگ کار فرمائی سے حاصل کردہ نتیجے ہوتے ہیں جو کسی ایک کی کار کردگی نہیں ہوتے شاید کسی ایک کردار کے لیے خاطر خواہ حد تک پسندیدہ بھی نہیں ہوتے مگر مختلف کرداروں کی باہمی کشمکش اور ارا دوں کے رنگارنگ ٹکراؤ سے بنتے ہیں۔

اب اول تو افسانے کا مرکزی تاثر طے کرنے میں افسانہ نگار سے ہمیں بڑھ کر ان مختلف اور باہم دیگر متضادم عناصر کا ہاتھ بھی ہو سکتا ہے اور دوسرے ان کی شکل بالکل بالآخر کسی ایک کی خواہش کی پابند نہیں ہوتی اور اس سے صرف وہی نتیجے برآمد نہیں ہوتے جن کی کسی ایک کردار نے ان سے امیدیں باندھ رکھی تھیں۔ بلکہ ان سے نتائج ہی کے نہیں محرکات کے بھی کئی ان دیکھے رخ ابھرتے ہیں اور ان میں سے ہر رخ سے مطالعے کے نئے طریقے اور مرکزی خیال کے نئے نکات سامنے آتے ہیں۔

پھر ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ شاعری کی طرح افسانے میں بھی الفاظ محض اپنے لغوی مفہوم ہی میں استعمال نہیں ہوتے بلکہ ان کا مفہوم ان کے سیاق و سباق کے مطابق تبدیل ہوتا رہتا ہے اور اس قسم کے سیاق و سباق کی نگارنگی کے موئے دوسری اصناف سے افسانے میں کم تر نہیں ہیں گوا افسانے کی تنقید

کے ابتدائی حالات میں ہونے کی وجہ سے ان پر مناسب حد تک توجہ صرف نہیں کی گئی ہے اور اکثر افسانے میں استعمال ہونے والے الفاظ کو لغوی معنوی ہی میں سمجھا جاتا ہے کہ یہ الفاظ افسانہ نگار یا اس کا تراشیدہ کوئی کردار ان کے اصلی معنوں ہی میں استعمال کر رہا ہے دھوان کا استعمال طنز کے طور پر ان معنوں کے برعکس ہی کیوں نہ کیا جا رہا ہو۔

اس کے علاوہ دوسری اہم دقت یہ بھی ہوتی ہے کہ افسانہ گو غزل کے شعر سے کہیں زیادہ طویل ہوتا ہے مگر وہ اپنے سنجیدہ طالب علم سے اسی قدر توجہ اور انہماک و ارتکاز چاہتا ہے جو غزل کے شعر کے مختلف الفاظ پر صرف کیا جاتا ہے مختصر افسانے پر یہ خاطر خواہ تنقیدی سرمایہ نہ ہونے کی بڑی وجہ یہی ہے کہ انسان کا تہذیبی ذہین غزل کے شعر کے اختصار کا ساتھ تو دیتا ہے کہ اس کا کینوس چند لفظوں تک ہی محدود ہے لیکن مختصر افسانے کی نسبت طویل عبارت کا ساتھ نہیں دے پاتا اور اسی لیے اکثر افسانے کی تنقید تقلیدی روش اختیار کرتی ہے۔ مختصر افسانہ غزل کی مروجہ اور سلسلہ علامتوں کے بغیر بھی اختصار کے باوجود اپنے سبب الزام اور علامت نگاری سے وسیع تر بلاغتوں کے ذریعے اظہار خیال کرتا ہے اور غزل کے بعد شاید تنہا صنف ادب ہے جو اس قدر وسیع تر امکانات رکھتی ہے اور معنی اور تعلقات کا اس قدر تنوع پیش کر سکتی ہے۔

پریم چند سے لے کر آج تک یہ تہ داری اور تنوع کم و بیش جاری ہے۔ اردو غزل کی علامتوں سے تو وارد و تنقید کسی قدر شناسا ہو چکی ہے اور جب یہ مانوس علامتیں استعمال ہوتی ہے تو ان کے ساتھ تعلقات کا ایک سلسلہ بھی ہمراہ ہوتا ہے جس میں سے یا جس کی مدد سے کران سے ملتے جلتے مفہام کو انتخاب کیا جاسکتا ہے مگر افسانہ کی نہ تو مانوس رمزیت ہے کہ ہر پھر کو چند علامتیں ہی سامنے آئیں اور نہ اس کی علامتوں کے مفہام متعین اور طے شدہ ہیں اس لیے عام بول چال کے لفظ بھی جا بجا علامت کا درجہ اختیار کرتے چلے جاتے ہیں اور ان کے برتنے میں نئی سمتیں اور تازہ معنویتیں پیدا ہوتی جاتی ہیں۔

یہ صورتیں صرف الفاظ کے استعمال اور بیانہ کے پیرایے ہی میں نہیں برقی جاتیں ہیں بلکہ

(الف) واقعات کے انتخاب اور ترتیب

(ب) کرداروں کے انتخاب اور ان کی تشکیل و تعمیر کے عمل میں اور  
(ج) بیانہ اور مکالموں کے ٹکڑوں کی ترتیب میں بھی سامنے آتی ہیں۔ افسانہ نگاران سب کو براہ راست اپنی ذات کا وسیلہ اظہار بنانے کے بجائے واقعات اور تاثرات کا ایک ایسا کثیر الجہاتی مجموعہ بنا دیتا ہے جس سے پورے افسانے کی مرکزیت متاثر ہوتی ہے۔ مثالیں بہت دی جاسکتی ہیں اور ان کا سلسلہ پریم چند کے افسانے "مکفن" سے لے کر سریندر پرکاش کی کہانی "بجوکا" اور سلام بن رزاق کی تازہ کہانیوں تک پھیلا ہوا ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے ان کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان میں ہندوستانی سماج کا بیشتر متوسط طبقے کی زندگی کے نمایندہ لمحے ہی نہیں ملیں گے بلکہ (ب) اس زندگی کے مختلف پیرایوں کے مطابق کہانیوں کی توجیہ و تشریح کے امکانات بھی دکھائی دیں گے۔

(ج) کرداروں میں مزاج، ماحول اور تہذیبی پس منظر کا تنوع بھی نظر آئے گا، اور (د) مختلف علاقوں کا رنگ و آہنگ بھی جلوہ گر ہوگا اور ان سب عناصر سے مل کر ایسا مرکب تیار ہوگا جسے مختلف نقاط نظر سے دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔

اردو افسانے کی عمر زیادہ نہیں لیکن اس مختصر عمر میں اس نے مختلف رخ سے ہندوستانی سماج کی مختلف رخ سے اور مختلف جہات سے عکاسی بھی کی ہے اور نئے ڈھنگ سے اس کی تعمیر و تشریح کے مواقع بھی فراہم کیے ہیں لیکن ان افسانوں کا تجزیہ خود ان کے چوکھٹے کے اندر بند کر نہیں کیا جاسکتا بلکہ ان کی مدد سے کیا جانا چاہیے اور ان کی مدد اسی وقت مل سکتی ہے جب ان کے حدود سے باہر نکلا جائے۔ یہ حدود کیا ہیں اور کیسے ہیں ان کا فیصلہ ہر کہانی اپنے طور پر کرتی ہے اور ان کا تعین نہ تو الگ سے کیا جاسکتا ہے اور



نہ اس کے بارے میں کوئی عمومی نتیجہ نکالا جاسکتا، ہر کہانی جس طرح اپنی فضا، کردار اور پلاٹ ساتھ لاتی ہے اسی طرح اپنے حدود و کمی خود متعین کرتی ہے اور ان کے تعلقات کے بارے میں بھی واضح اشارے کرتی ہے۔ ہر کہانی کا اپنا سیاق و سباق ہوتا ہے لیکن اس میں اتنی گنجائش اور اتنی بلاغت ضرور ہوتی ہے کہ اسے مختلف زاویوں سے دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔

افسانہ دراصل تین سطحوں پر جانچا جاتا ہے اور تینوں سطحوں ایسی ہیں جن میں کئی پرتیں خود موجود ہیں۔ پہلی سطح ہے واقعات کی جن کو امر واقعہ کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے اور عمیق تر تحقیقتیں ظاہر کرنے والے اشاروں کی شکل میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ دوسری سطح ہے کرداروں کی (اور ظاہر ہے کہ کردار اور واقعات دو الگ الگ وحدتیں نہیں ہیں بلکہ دونوں ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں اور ایک دوسرے سے بہت کچھ ملی جلتی بھی ہیں) کرداروں کا کبھی یہی حال ہے۔ اول تو کردار کے خود کئی روپ اور کئی تشریحیں ممکن ہیں دوسرے کردار کبھی خود لامنت کا کام کرتے ہیں جنھیں نمائندہ کردار کہا جاتا ہے ان کے بارے میں یہ بھی پرکھنا ضروری ہوتا ہے کہ آخر وہ کس کی نمائندگی کر رہے ہیں اور ان کے مضمرات کیا ہیں، اور دوسری سطح مرکزی خیال کی ہوتی ہے جو کرداروں کی باہمی ٹکراؤ یا کسی ایک کردار کی اندرونی آویزش سے پیدا ہوتا ہے اور اس مرکزی خیال کو بھی پڑھنے والے اپنے اپنے طور پر دیکھتے سمجھتے اور پہچانتے ہیں۔

زمانہ جتنا آگے بڑھتا جاتا ہے یہ سب آویزشیں خارجی سے زیادہ داخلی ہوتی جاتی ہیں اور کرداروں کی پیچیدگی اور اس پیچیدگی کو پیدا کرنے والے خارجی عوامل بھی بڑھتے جاتے ہیں۔ ”طلمس ہو شربا“ اور دوسری طویل داستانوں کو دیکھیے یہاں جو کردار ہے وہ شروع سے آخر تک ایک ہی سارہ تلے اس کے اگے گردے حالات بدل جائیں تو بدل جائیں خود اس اپنی سرشت میں کوئی تبدیلی نہیں آتی، نیک ہے تو آخر تک نیک اور بد ہے تو آخر تک بد۔ گویا وہ انسان نہیں نیکی یا بدی کی علامت ہے۔

ابتدائی دور کے ناووں میں بھی یہی کیفیت باقی رہتی ہے لیکن بعد کے دور میں دو نئے عناصر داخل ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ کردار بدلتے ہیں جو نیک ہیں وہ نیک نہیں رہتے اور جو بد ہیں وہ ہمیشہ بد نہیں رہتے یہی نہیں بلکہ وہ خود نیکی اور بدی کے تصورات کو لکھتے نظر آتے ہیں (مثلاً منٹو کے افسانوں میں) دوسری اہم بات یہ ہے کہ یہ سارے کردار محض خارجی اشیاء کی طرح نہیں ہیں بلکہ سوچنے لگے ہیں اور اکثر ان کی سوچ کا دائرہ متضاد اور متخالف عناصر سے مل کر بنتا ہے۔ عالمی ناو کے ابتدائی دور کا بھی یہی حال ہے۔ اردو کے ابتدائی ناویوں کے مرکزی کرداروں کی بھی یہی صورت ہے (مثلاً پریم چند کے کردار)۔

آگے چل کر اور بھی پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں ابتدائی ناووں میں کرداروں کے سپاٹ پن کی وجہ سے جو سادگی آگئی ہے اس کے مقابلے میں بعد کے ناووں نے کردار کو ایک خصوصیت اور ایک علامت کے طور پر برتنے کے بجائے اسے تذبذب، فکر اور ارادے سے متصف کر دیا اور اس کا اظہار کئی سطحوں پر ہوا۔

ایک تو اس سطح پر کہ اصل مہا بھارت دراصل کردار کے باہر نہیں اس کے اندر لٹھی جانے لگی یعنی معاملہ صرف واقعات کا نہیں رہ گیا بلکہ ان واقعات سے پیدا ہونے والی نفسیاتی کیفیات اور ذہنی اور فکری لہروں کا ہو گیا اب گویا واقعات کے ساتھ ساتھ تفکر کا پیرایہ افسانے میں بے پاؤں داخل ہو گیا اور اصل معاملہ صرف یہ نہیں رہ گیا کہ واقعات کیا رخ اختیار کرتے ہیں بلکہ یہ ہو گیا کہ یہ واقعات کس طرح کرداروں کو یا کسی مرکزی کردار کو ڈھالتے ہیں اور اس میں کیا تبدیلی پیدا کرتے ہیں اس کے فکر اور جذبے کو کس نئی راہوں سے آشنا کرتے ہیں اور اس کی کونسی نئی قدریں وضع کرتے ہیں۔

دوسرے یہ سمجھی کر داریا کم سے کم مرکزی کردار ایک معین سانچے میں ڈھلنے سے انکار کرتے ہیں۔ اوّل تو یہ سب تبدیلیوں کے مستقل شکار رہتے ہیں اور نئے رنگ روپ بدلتے رہتے ہیں دوسرے خود ان کرداروں کی اپنی اندرونی

زندگی ہے یعنی وہ فن کار کے ہاتھ سے ایک شکل میں ڈھلنے کے لیے تیار نہیں بلکہ متواتر غور و فکر، اخذ و انتخاب بلکہ بقول شیکسپیر وجود اور عدم وجود کی کشمکش میں مبتلا ہیں اور ان کے فیصلوں کی ضرب خود انہی پر نہیں پڑتی بلکہ ان کے متعلقہ دوستوں، عزیزوں اور دشمنوں کے علاوہ ان کے پورے دور اور اس کے نظام اقدار پر بھی پڑتی ہے۔

اس لحاظ سے افسانے کی تنقید کا رشتہ کسی نہ کسی طور سے اقدار کی تنقید سے مل جاتا ہے اور خواہ ہم افسانے کا کسی طور سے تجزیہ کیوں نہ کریں ہم اس کی کتنی ہی تہ دار یوں تک رسائی کیوں نہ حاصل کریں، ہم اس کے اقداری فیصلوں پر اپنے رد عمل کے اظہار سے بچ نہیں سکتے اور ہماری ساری تفسیریں اور تشریحیں اسی اقداری تفہیم سے منسلک ہو جاتی ہیں۔ البتہ نہ تو افسانے کے پڑھنے والے کی حیثیت سے اور نہ اس کے نقاد کی حیثیت سے یہ ضروری ہے کہ ہم اپنی ہی تشریح اور اس بنیاد پر عائد کیے ہوئے فیصلے پر اصرار کریں اور دوسری تمام تعبیروں کو رد کر دیں۔ یہ دراصل مبنی ہوگا اس خاموش مگر موثر رشتے پر جو ایک فنی تخلیق اور اس کے قاری کے درمیان قائم ہوتا ہے اور جس کی بنا پر اکثر پڑھنے والے کو فن پارے کا دوسرا خالق کہا جاتا ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے ایک اور پہلو پر غور کرنا بھی ضروری ہے وہ ہے اردو افسانے کے موضوعات۔ یعنی اردو افسانے کو کن مسائل کی فکر ستانی رہی اور اس کے تفکرات کیا رہے؟ ایک زمانہ تھا کہ اقبال نے بڑی دل سوزی سے کہا تھا کہ ”ہمارے شاعر و صورت گرد افسانہ نویس“ سب کے اعصاب پر عورت سوار ہے بے شک افسانے کا موضوع مدتوں تک عورت سے مرد کا جذباتی لگاؤ ہی رہا ہے۔ لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کہ صرف اسی لگاؤ کا اظہار ہمارے افسانوں میں ہوتا رہا ہے۔ دراصل اس لگاؤ کی — اور خود مرد اور عورت کی — حیثیت بھی غزل کی عشق و عاشق کی لفظیات کی طرح علامتی رہی ہے اور ان علامتوں کو پہچانا اور ان کے پیچھے کار فرما جذبات و افکار کی شناخت کرنا ان افسانوں کی قدری اور تنقیدی محاکمے دونوں کے لیے ضروری ہے۔

## ۲

علماء متوں اور کرداروں سے قطع نظر ادبی سماجیات کے لحاظ سے کہانی کی تہذیبی فضا کا تجزیہ بھی ضروری ہے۔ خواہ کتنی ہی مجرد شکل میں کیوں نہ ہو چلائے کردار اور کہانی کسی نہ کسی حد تک اپنا تہذیبی پس منظر ساتھ لاتی ہیں انھیں قدر کہانی اور کردار دونوں سے الگ نہیں کیا جاسکتا بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ کردار اور کہانی کو معنویت بخشنے والے تہذیبی عناصر ہی ہیں۔

عام سے عام اصول کا اطلاق اور اظہار بھی فرد ہو یا معاشرہ تہذیبی سیاق و سباق ہی میں کرتا ہے۔ مجرد سے مادیت تک کا یہ سفر خواب اور تعبیر خواب کی طرح افسانے کی اشاریت کو حقیقت پسندی کا روپ دیتا ہے اور علمائوں کے پیچھے بکھری ہوئی سچائیوں کو ایک سلسلے میں پروتا جاتا ہے۔ گو ہم چاہے ساری دنیا کے ادب کے درمیان یگانگت بلکہ وحدت کی خواہ کتنی ہی دہائی کیوں نہ دیں مگر یہ حقیقت ہے کہ یہ یگانگت بھی تہذیبی اختلاف کے ساتھ ہی ظاہر ہوتی ہے یہ اختلاف صرف ظاہری حقیقتوں کا نہیں ہوتا بلکہ اس سے کہیں زیادہ گہرا ہوتا ہے کہ جہاں ایک بات بالکل معمولی اور غیر اہم معلوم ہوتی ہے وہ دوسرے تہذیبی سابق میں مرکزی بلکہ بنیادی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ عالمی ادب یا تقابلی ادب کا کوئی تصور بھی ان تہذیبی اختلافات سے بلند نہیں ہو سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ہر قوم اور زبان کا ادب دوسری قوم اور دوسری زبان کے ادب کے لیے یکساں طور پر قابل قبول نہیں ہوتا۔

اس تہذیبی فضا کے ادبی رد عمل بے شمار ہیں کیونکہ ہمارے محرکات میں سے یہ تہذیبی عوامل تشکیل پذیر بھی ہوتے ہیں اور ان کی تشکیل بھی کرتے ہیں اسی لیے یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک عمل کا رد عمل، ایک تہذیب اور ماحول میں ایک ہوتا ہے اور دوسرے میں بالکل مختلف۔ یہی صورت الفاظ کی بھی ہے جو محاوروں کی شکل اختیار کر کے اپنے معنی تبدیل کر لیتے ہیں اور انہی تبدیل شدہ معنوں میں پہچانے جانے لگتے ہیں ہر چند کہ دوسرے الفاظ دہو محاورے میں شامل نہیں ہیں، بھی اسی

مروجہ دستور کے پابند ہوتے ہیں یہی پابندی ان کے معنی متعین کرتی ہے۔

جس طرح ’چار دن کی چاندنی اور پھر اندھیری رات‘ کا مفہوم صرف انہی لفظوں سے ادا ہوتا ہے اور ان میں کوئی پھر بدل نہیں کیا جاسکتا۔ اسی طرح زبان و بیان کا اسلوب بھی اسی طرح طے پایا ہے اور ان کا واضح رابطہ سماجی قبولیت سے ہوتا ہے اور اس مجموعی جو کھٹے کے اندر معنی، مفہوم اور تعلقات کی دوسری شکلیں قابل قبول بن جاتی ہیں۔ اور ان سب سے مل کر کہانی کی تہذیبی فضا تشکیل پاتی ہے اور افسانے کے سیدھے سادے واقعات اور ان سے زیادہ سیدھے سادے مکالموں کو نت نئی جہتیں عطا کرتی ہے اور ان میں نئی تہذیبی دریاں پیدا کرتی ہے۔

اس لحاظ سے غور کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ افسانہ ہماری تہذیبی شخصیت ہے اور اس کی مختلف پرتوں میں ہماری انفرادیت سے لے کر ہمارے اجتماعی شعور تک سب کا عمل دخل ہے یہی نہیں بلکہ ہمارا تحت الشعور اور لا شعور بھی اس کی آوازیں آواز ملا کر بولتا ہے شرط صرف اتنی ہے کہ سننے اور سمجھنے والا چاہیے جو ان آوازوں کی تہذیبی کو سمجھ سکے۔

۳

تصویروں کے ارتقائی سفر کے بارے میں کسی نے کھلم کھلا کر محاکات اور مصوری بیرون ذات سے اندرون ذات تک، وضاحت سے ملامت تک اور خارج سے داخلیت کی طرف سفر کرتے ہیں۔ شریع کی تصویروں میں کبھی تو مصوٰث قبول کرنے والے وجود کو معرضی طور پر اثر پذیر ہونے والی نفا کی محاکات کو الگ کر کے پیش کرتا ہے پھر ان دونوں کی تصویر کشی ایک ہی تصویر میں دو سطحوں پر کرنے لگا۔ مثلاً ایک ہی تصویر میں مصلوب عیسٰی کی تصویر کشی بھی کی جائے گی اور اسی کے ساتھ اسی تصویر میں انھیں دوسری دنیا میں فرشتوں کے ذریعے خوش آمدید کہنے کا منظر بھی کھینچ دیا گیا یا کسی ندر ہی رہ نما یا مقبول بارگاہ شخصیت کی تصویر بنائی تو اس کے پیچھے نور کا ایک ہار بھی بنا دیا گیا کہ یہ اس کی نورانی شخصیت کے مقبول بارگاہ ہونے کا علامتی اظہار تھا۔

پھر دھیرے دھیرے یہ علامتی اظہار بھی غائب ہو گیا اور اس برگزیدہ شخصیت کی برگزیدگی اس کی اپنے چہرے کے نور اور اس کے اعضاء کے رنگ و آہنگ سے ظاہر کی جانے لگی اور پھر شخصی پیکر اور ان کی برگزیدگی بھی علامتوں کی بھڑ میں گم ہو گئی کہ آج کی مصوری بڑی حد تک غیر شخصی اور علامتی ہے۔

یہی حال کم و بیش مختصر افسانے کا بھی ہے جو روز بروز شخصی سے غیر شخصی اور واقعاتی سے زیادہ مجرد ہوتا جاتا ہے اور اسی ارتقائی صورت حال سے مطالعہ کئے پہلو ا جا کر ہوتے جاتے ہیں دھیرے دھیرے حقیقت یا فرد کی تصویر کشی اور اس کی عظمت کے جداگانہ اظہار کی روایت ختم ہونے لگی اور مصوری اس درجے تک پہنچی جہاں صفت اور موصوف یک جا ہونے لگے اور دونوں کی منزل ختم ہو گئی۔

یہی صورت افسانے میں بھی پیش آئی ہے بالخصوص مختصر افسانے میں کیونکہ ناول کے تقاضے افسانے کے مقابلے میں کسی قدر جدا گانہ تھے۔ ناول اپنی ایک دنیا تھا جس کا موازنہ مصوری میں اگر کیا جائے گا تو روغنی تصاویر سے ہی ممکن ہے جو اپنے دامن میں ایک تصویریری کائنات سمیٹے ہوتی ہیں اور مختلف اجزاء اور عناصر کو ہم آہنگ کر کے ایک کیفیت پیدا کرتی ہیں اس کے مقابلے میں مختصر افسانے کی دنیا گویا مختصر مصوری

INIATURE PAINTING

کی دنیا سے قریب تر ہے اور اس لحاظ سے اس نے بھی تقریباً مختصر مصوری کے انداز و آئین کو اپنایا اور علامتوں کے ذریعے اپنا عندیہ ظاہر کرنا شروع کر دیا۔

مختصر افسانے میں چونکہ علامتوں کی نہ تو گنجائش ہے اور نہ اس کا دامن مسئلہ اور مروجہ علامتوں سے غزل کی طرح مالا مال ہے کہ ان کے ذریعے وہ اپنے مفہوم کو ایک ساتھ کئی سطحوں پر ادا کر سکے اس لیے اس کا پیرایہ بیان ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے نسبتاً زیادہ پُر پیچ ہے بظاہر وہ ایک سیدھی سادی سی کہانی بیان کرتا ہے لیکن اس کہانی کے پیچ و خم کے سامنے کے واقعات کے علاوہ اور بہت کچھ برآمد ہوتا ہے اور اس کے رمز و ایما کی دنیا

بڑھتی اور پھیلتی جاتی ہے۔ روزمرہ بول چال کے الفاظ علامت بن جاتے ہیں اور اپنی بساط کے مطابق نئے معانی اور مطالب پر کندھا ڈالتے ہیں وہ اپنے اصلی معنی ترک کیے بغیر مستعار علامتی معانی کو بھی احاطہ کرتے جاتے ہیں اور یہی ان کی کامیابی اور کامرانی کی دلیل ہے گویا اس کی کامیابی صرف براہ راست یعنی مطلب کو ادا کرنے ہی میں نہیں ہے بلکہ 'ماورائے سخن' بھی ہے اک بات، تک رسائی حاصل کرنے میں ہے کہ جو جس نہج اور جس زاویے سے دیکھے اسے ایک نیا رخ اور نیا روپ نظر آئے۔

مختصر افسانے میں حال میں نئی جہات پیدا ہوئی ہیں۔ موضوعات اور انداز بیان کے اعتبار سے بھی اس کا دامن وسیع تر ہوا ہے اور اس نے نئی تہہ دار یوں تک رسائی حاصل کی ہے لیکن ہنوز تنقید نے اس کی ہمہ جہتی یا کثیر الجہتی کا احاطہ نہیں کیا ہے اور اس کے بلیغ اشاروں کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش نہیں کی ہے۔

بلاشبہ آج اردو افسانہ بڑی حد تک مشاہیر کے کارناموں سے خالی ہے اب نہ غنڈو ہیں نہ کرشن چندر، نہ راجندر سنگھ بیدی ہیں نہ غلام عباس، مگر ان کی قائم کردہ روایتوں کی روشنی سے نئے آنے والوں کا قافلہ مشعلیں روشن کیے آگے بڑھ رہا ہے گو ان کی روشنی کو پھیلانے والے ادب پر کھنے والے کم ہیں البتہ یہ گمان آج بھی ہوتا ہے کہ غالباً اردو افسانہ دوسری اصناف کے مقابلے میں ادبی سماجیات کے تقاضوں کو کہیں بہتر اور موثر طریقے پر پیش کر سکے گا۔

۱

غزل دو مصرعوں میں ردیف قافیہ کی پابندی کے ساتھ مخصوص علامتوں کے ذریعے واحد مکالم کے صیغے میں نتائج اور تاثرات کا بیان ہے اسی خصوصیت کی بنا پر اسے فراق گورکھپوری نے ”انتہاؤں کا سلسلہ“ قرار دیا ہے کہ یہ واقعات کے بجائے ان سے حاصل شدہ نتیجوں کو آپ بیتی کے لہجے میں بیان کرتی ہے اور کچھ اس طرح بیان کرتی ہے کہ ایک واقعے سے حاصل کردہ تاثر کو دوسرے کئی واقعات پر بھی چسپاں کیا جاسکتا ہے البتہ اس میں جب تقلیدی رنگ ابھرتا ہے تو وہ محض لفظی بازیگری یا تکرار خیال بن کر رہ جاتی ہے۔

اپنی بہترین شکل میں غزل کے اشعار میں زمان و مکان کی سرحدوں کو پار کرنے کی خوبی پائی جاتی ہے۔ ایک صورت حال سے پیدا ہونے والے تاثرات دوسری اسی قسم کی صورت حالات پر خوبی سے منطبق ہوتے ہیں اور اسی لیے مختلف اور کبھی کبھی غیر متوقع صورتوں میں بھی کام آجاتے ہیں اور ان کے معنی اور مطالب کی رسانی کچھ سے کچھ ہو جاتی ہے گویا یہ اشعار مثالی طور پر ادبی سماجیات کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں

غزل میں یہ خوبی اس کے علامتی نظام کی بدولت پیدا ہوتی ہے۔ اس علامتی نظام کی اپنی کہانی ہے جس کی طرف ان صفحات میں کسی اور جگہ اشارہ کیا گیا ہے۔ ان سے یہ مدد ملی ہے کہ ہر بیان اکہرا ہونے کے بجائے کثیر الجہانی ہے اور اس کی مختلف پرتیں ہیں جو یکساں طور پر اس کے معنی کو نت نئی بلاغتوں کے ساتھ ادا کر سکتی ہیں مثلاً دو سطریں تو تقریباً غزل کے ہر شعر کا



مطلب واضح کرتے وقت ذہن میں رہتی ہی ہیں۔ ایک عشق حقیقی کی سطح دوسری عشق مجازی کی سطح۔ ادران دونوں سطحوں کی موجودگی میں خود شاعر کے صوفی یا غیر صوفی ہونے کا معاملہ بالکل غیر ضروری سمجھا جاتا ہے؟

اردو غزل کا ان لمیعہ معنویتوں کی مثالیں کثرت سے ملیں گی۔ یوں بھی ہوا ہے کہ کسی شعر کے مختلف صورت حال میں کہے جانے کا جال معلوم ہونے کے باوجود یہی شعر دوسری معنویتوں کے ساتھ یکسر مختلف حالات پر منطبق کیا گیا ہے حد یہ ہے کہ خلاصہ عامیانا بلکہ شوقیانہ اشعار میں بھی یہ مختلف النوع کیفیتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ اس کی ایک مثال پروفیسر رشید احمد صدیقی نے مولانا محمد علی پراچے مضمون میں پیش کی ہے۔ علی گڑھ یونیورسٹی یونین کی طرف سے طلباء کے خیر مقدمی جلسے میں تقریر کرتے ہوئے انھوں نے ایک مصرع کو مختلف سیاق و سباق میں پڑھا اور جب کوئی پندرہ بیس منٹ کے بعد اس کا دوسرا مصرع پڑھا تو مجمع تہ وبالا ہو گیا۔ جلسہ مولانا محمد علی کے جیل سے رہا ہونے کے بعد ان کے خیر مقدم کے لیے کیا گیا تھا۔ شعر یہ تھا:

شہر کے لڑکوں کی برائی مراد

قید سے دیوانہ رہا ہو گیا

ظاہر ہے کہ شاعر نے شعر کہتے وقت یہ صورت حال سامنے نہ رکھی ہوگی، نہ اس کی نظر میں قید و بند کی یہ صورت ہوگی جو وطنی آزادی کی جدوجہد کا حصہ ہو نہ اس نے شہر کے لڑکوں سے درس گاہوں میں پڑھنے والے نوجوان مراد لیے ہوں گے جن کے دل میں وطن کی محبت کا چراغ تو روشن ہے مگر اس کے لیے قربانی دینے کی ہمت نہیں ہے۔ نہ کبھی شاعر کے ذہن میں ایسی کوئی صورت حال رہی ہوگی کہ شہر کے لڑکے دیوانہ کا رہائی سے اس وجہ سے خوش و مسرور ہوں گے کہ وہ ایک بڑے مقصد کے لیے نظر بند کیا گیا تھا۔

سے اس سلسلے کی تفصیلی بحث کے لیے ملاحظہ ہو "ہماری شاعری" از پروفیسر مسعود حسن رضوی (نوائے دانش) نیز "اردو کی عشقیہ شاعری" از فراق گورکھپوری۔

یہ بھی مضمرات غزل کے بلیغ اشاروں اور بلیغ تر تعظیم کی دین ہیں۔ اس تعظیم میں بڑا حصہ غزل کے اشاراتی نظام اور اس کی مخصوص علامتوں کا ہے جو محض صرف ایک صورت حال میں مخصوص معنی تک محدود نہیں رہتے بلکہ ایک وسیع تر فضا کو سمیٹ لیتے ہیں اور اس اعتبار سے اپنے متعین مفہوم اور دائرہ کار سے بہت آگے نکل جاتے ہیں اور ادبی سماجیات کا مثالی اظہار بن جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے غزل کا ہر اچھا شعر بلاغت اور تہ در تہ معنویت کی سطحیں رکھتا ہے جو دوسری کسی صنف میں نایاب تصور کی جائیں گی۔

بے شک معنویت کی یہ سطحیں غزل کی محدود سرحدوں ہی کی وجہ سے ممکن ہو سکی ہیں یعنی غزل نے اپنے پیرائے بیان کی اس طرح حد بندی کی ہے کہ اس کے آئین و آداب یکساں رہیں گے مگر اس کی معنویاتی پہنائی پھیلتی اور بڑھتی جائے گی۔ مثال اس کی ہے کہ غزل کا دائرہ "الف"، داخلی مضامین تک محدود ہے یعنی جگہ بیتی کو بھی جہاں تک بن پڑے گا آپ بیتی کی طرح ہی پیش کیا جائے گا۔ (ب) انداز بیان میں غالب حصہ علامتی یا روایتی ہوگا، علامتی سے مراد ہے وہ علامتیں جو غزل میں ایک مدت سے عام ہیں۔ (ج) غزل کی فضا اور اس کے مضامین بڑی حد تک متعین رہیں گے لیکن ان کے مضمرات اور ان کے ذریعے ادا ہونے والے مضامین غیر متعین، بلکہ غیر محدود رہیں گے اور (د) غزل کالب و لہجہ داخلی رہے گا یعنی بیان ذاتی ہوگا خواہ اس سے مراد معروضی حقائق ہی کیوں نہ لیے جائیں۔

اس طرح دورویے واضح طور پر سامنے آئے۔ ایک وہ تہذیبی رویہ ہے جو غزل میں "آفاقی مذہبیت" کے طور پر ابھرا اور جس نے علاقائی، علمی، سیاسی کے بجائے ایک وسیع تر ہم آہنگی کو رائج کیا۔ اس راہ میں جس قسم کی بھی تفریق آئی اس پر کم سے کم فنی اعتبار سے خط تنسیخ کھینچنا چاہیے۔ اب اس میں دیر و حصر کی تفریق ہو یا رندی اور زہد کی یا قلندری اور ہوش مندی کی، پست و بلند کی ان سبھی سطحوں سے بے نیاز وہ ایک مہذب سماج کے معیار تک پہنچتا ہے جو دنیاوی کامیابی اور کامرانی سے بے پروا ہے مگر انسان کو خود اعتمادی کی بدولت اور

ایثار و استغنا کی نعمت سے مالا مال کرتا ہے۔ قلندر کی اور آزاد روی کی یہ روایت اردو غزل میں اس طرح رچ بس گئی اور شراب اور استغنا اس کی ایسی علامت بن گئے کہ وہ شاعر جو علی زندگی میں ان سے بے نیاز تھے کم سے اپنی شاعری میں انہی قدر دروں کے رسیا نظر آنے لگے۔ ریاض خیر آبادی کی مثال ہی کافی ہے۔

دوسرا رویہ تھانذہب کی سخت گیری اور دنیاوی کامیابی دونوں سے بے پرواہی اور بے نیازی کا۔ اور یہ غزل گو شاعروں کا ایسا مزاج بنا کہ علی زندگی کے تقاضوں سے بے پروا ہو کر ہر غزل گو اسی قسم کے رویوں کو اہمیت دینے لگا۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہندستان کی سبھی ادب، روایات کسی نہ کسی قسم کی مذہبی اور دھارمک مانتھالوجی یا صنمیت میں ڈوبی ہوئی ہیں ان میں استغنا تو صرف اردو کا جس کی روایات مذہبی ہونے کے باوجود ہر قسم کے مذہبی تصورات سے آزاد ہیں حدیث ہے کہ امیر خسرو کے دور میں بھی اردو یا پنجتہ کے جو اشعار ملتے ہیں ان میں مذہبی رنگ کے بجائے اس وقت کی رو، ہرہ کی زندگی کا رنگ غالب ہے۔ اس مدنی یا تجریدی رویے نے غزل کے اشعار میں ایک دنیاوی نگر قلندرانہ معنویت اور آزاد روی پیدا کر دی ہے جس کے نتیجے میں انھیں زندگی کی مختلف منزلوں میں استعمال کیا جاسکتا ہے ظاہر ہے کہ اس میں بڑا حصہ علامتوں کا ہے جو مختلف موقعوں پر مختلف معنی دیتی ہیں اور ہر بار اپنی بلاغت میں اضافہ کرتی جاتی ہیں۔

غزل کی یہ تعلیمات، استعارے، علامتیں اور بلاغتیں کوئی ایک دن یا کسی ایک دور کی دین نہیں ہیں ان کا سلسلہ غزل ہی کی طرح قدیم ہے۔ فارسی غزل سے لے کر اردو غزل تک اور اردو غزل میں قدیم دور سے لے کر جدید ترین دور تک یہ سلسلہ جاری ہے ان علامتوں میں اضافہ بھی ہوتا رہا ہے اور پرانی علامتوں کے

سے پرانی علامتوں میں توسیع کی ایک مثال ”مختب“ یا زاہد کی ہے فیض احمد فیض نے ان علامتوں کو حکومت وقت کے لیے استعمال کیا ہے۔ علامتی الفاظ کے لیے سات لفظ کے عنوان سے سردار جعفری کا مضمون ”مطبوعہ عصری ادب“ دہلی ملاحظہ ہو۔ اس میں لفظ ”آوارہ“ کے پہلے اور آج کے مفہوم پر اچھی بحث ہے۔

معانی میں توسیع اور تبدیلی بھی براہ جاری رہی ہے۔

غزل اب جس حالت میں ہے وہ کوئی ایک دن یا چند برسوں کی بات نہیں ہے  
اول تو اس کا سلسلہ قدیم فارسی غزل سے جڑا ہوا ہے جس کی تعلیمات اور اشاروں کی  
ایک نہایت طویل داستان ہے اور ان تعلیمات اور علامتوں کو اردو غزل نے  
کبھی جوں کا توں کبھی معمولی ترمیم یا اضافے کے ساتھ برتا ہے دوسرے اسی طرز پر  
یا اس سے کچھ الگ ہٹ کر خود اپنی علامتیں ڈھالی ہیں جن کی فہرست خاصی  
طویل ہے۔

اس کے علاوہ بھی ہندستان میں اردو غزل مختلف ادوار سے گزری ہے۔  
شروع شروع میں دکنی شاعری میں اس کا رواج ہوا مگر قلی قطب شاہ کی غزلیں  
ہوں یا وئی اور سراج سے پہلے شاعروں کی ان میں اردو غزل کا بھروسہ رنگ  
اور آہنگ پیدا نہیں ہوا۔ اردو میں غزل کی ابتدا وئی اور سراج کی غزلوں ہی سے  
ہوتی ہے اور یہی اردو غزل گوئی کا پہلا دور ہے۔

اس کے بعد اٹھارہویں صدی کی دہلی میں شاہ آبرو اور اس کے کچھ عرصے  
بعد ستودا، میر تقی میر اور میر درد کی غزلوں نے غزل کا ایک نیا معیار پیش کیا جو  
پچھلے سہی طرزوں سے مختلف تھا یہ اردو غزل تھی جس نے تلیح اور علامتوں میں  
نئے عناصر داخل کیے تھے اور نئی معنویتوں کو رائج کیا تھا۔

اس کے بعد لکھنؤ نے غزل ہی کو شاعری کی روح قرار دے کر اسے اپنا  
اور اس کی روح سلب کر لی۔ فن کاری اور طرز بیان پر اتنا زور دیا کہ شاعری  
شعریت سے خالی ہو گئی یہاں بھی غزل نے اپنی روایت برقرار رکھی اور اپنے  
استعارے، تلیحیں اور علامتوں کو اسی طرح قائم رکھا۔ گو اس دور میں کوئی  
عظیم غزل گو پیدا نہ ہو سکا۔

البتہ اسی زمانے میں زوال آمادہ دہلی میں غالب، مومن، ذوق کے  
زیر اثر غزل گو نیا لہجہ اور نئی زبان ملی ان سب کا اندازہ الگ الگ تھا مگر غزل  
کی روایت مشترک تھی شاعرزادہ ترقی ہو یا خود مختص مگر جب غزل کا شعر  
کہے گا تو زندانہ انداز ضرور اختیار کرے گا اس میں اضافہ کیا تو غالب نے جنھوں نے

اسے فکری سب دلہن دیا اور غزل کو ایک نئی فضا بخشی۔

جو تھارنگ تھا شاہ عظیم آبادی حسرت موہانی، فانی بدایونی، یگانہ چنگیزی، آصف جگر اور فراق کا جنھوں نے غزل کو نئی فکر سے آشنا کرایا اور اس میں نئی رنگینی اور چاشنی پیدا کی۔ نئی غزل کے یہ امام وہ لوگ تھے جنھوں نے غزل کو بوسیدگی اور قدامت زدگی سے بچا کر اسے زندگی عطا کی اور اسے ایک بار پھر اپنے دور کا ترجمان بنا دیا۔

اس کے بعد کے دور میں ترقی پسند شعرا نے غزل کے ذریعے اپنی بات کہنے کا ڈھب سکھایا۔ فیض احمد فیض سے لے کر مجاز، جذبی، مخدوم، اور مجروح سلطانپوری تک ایک طویل سلسلہ ہے جس میں نہ صرف معنویت کی نئی سطحوں اور رویوں کا اضافہ ہوا ہے بلکہ علامتوں کا ایک پورا سلسلہ ایجاد بھی ہوا ہے اور اسے سمجھ بھی۔ ان شعرا کے ہاں ریزہ خیالی کے بجائے مربوط تاثر کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے ہر چند اس کا اظہار مختلف نمکڑوں میں ہوا ہے مگر یہ سب مل کر ایک مستقل نظام فکر کی شکل اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔

ترقی پسند شاعری کے بعد کے دور میں بھی غزل ایک نئے لہجے اور نئے آب و رنگ سے آشنا ہوئی ہے جس کی ابتدا ناصر کاظمی کی غزل سے ہوئی تھی اور جس کے بعض کامیاب نمونے ہندوستان میں شاذ تمکنت کے ہاں ملتے ہیں۔ پاکستان اور ہندوستان میں غزل کا یہ نیا رنگ روپ ابھی جاری ہے شاید اس کی پرکھ کا وقت ابھی نہیں آیا ہے البتہ یہ بات اہم ہے کہ اس دور میں غزل نے نئی علامت سازی کی ہے اور علامتوں میں روزمرہ کے الفاظ اور اشیا کو بھی شامل کر لیا ہے۔

غزل کے اس طویل سفر کے تقریباً ہر دور میں اس کی عمومی اور تجریدی خصوصیت قائم رہی ہے، ہر شعر کا دائرہ فہم اس کی زیادہ تصنیف تک محدود نہیں ہے بلکہ پھیل کر یا نکل مختلف صورت حال پر بھی منطبق ہو سکتا ہے

غزل کے مختلف اشعار کی کیفیات کے بارے میں اتنی بات ہر ایک جانتا

ہے کہ وہ مخصوص حالات اور واقعات سے بحث نہیں کرتیں بلکہ ان واقعات اور حالات سے پیدا ہونے والے نتائج یا تاثر کو مختصر طور پر بیان کرتی ہیں اور مختصر مراد محض کمیت کے، اختصار سے نہیں ہے بلکہ کیفیت کے مجتمع اور مرکوز اظہار سے ہے۔ غزل کا ہر کامیاب شعر ایک واقعے یا ایک طرح کے متعدد واقعات سے پیدا شدہ نتیجوں یا تاثر کو چند لفظوں میں ادا کرتا ہے اور یہ تاثر یا نتیجہ صرف اسی ایک واقعے یا اسی قسم کے واقعات سے متعلق یا محدود نہیں رہتا بلکہ انسانی زندگی کے ایک خاص پہلو کی نشان دہی کرتا ہے۔

یہ کیفیت اسی وقت پیدا ہو سکتی ہے جب غزل نے علامتوں کا سہارا لیا اور ان مخصوص علامتوں کے ذریعے مختلف جہات کا احاطہ کر لیا۔ یہ درست ہے کہ ان علامتوں میں ہر دور میں اضافہ اور ترمیم ہی نہیں ہوئی۔۔۔۔۔ بلکہ ان کے معنی اور ان کی رسائی میں بھی تبدیلی ہوتی رہی ہے اور ان علامتوں میں بھی برابر اضافہ ہوتا رہا ہے اسی لیے غزل کا شعر خواہ کسی دور کا کیوں نہ ہو تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ اپنے دور تصنیف کے بہت بعد یا نکل بدلے ہوئے پس منظر میں بھی اس قدر پراثر اور بامعنی لگتا ہے جیسا وہ اپنی ابتدائی حالت میں تھا۔ اسی بدلتے ہوئے دور کی آئینہ داری کی وجہ سے غزل اردو شاعری کے ہر دور میں مقبول رہی ہے۔

ماحول اور فضا کی تبدیلی کے ساتھ مفہوم میں تبدیلی کی ایک مثال ناسخ کا وہ مشہور شعر ہے جو شعری حیثیت سے تو زیادہ مشہور نہیں ہوا مگر ابوالکلام آزاد نے اس شعر سے جو کام لیا ہے وہ اس کی مبلغ پہنائی کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے بلاشبہ اس موقع کے لیے اس لفظا ہر بے روح اور بے کیف سے شعر سے زیادہ کوئی دوسرا شعر شاید ہی موزوں اور مناسب قرار پاتا۔

صورت حال یہ ہے کہ ابوالکلام آزاد کانگریس کے صدر ہیں، ۱۹۴۲ء کا زمانہ ہے اور کانگریس نے انگریز حکومت سے ہندوستان سے چلے جانے کے حق میں تجویز منظور کی ہے اس قسم کے باغیانہ اقدام کے پیش نظر انگریزوں نے راتوں رات کانگریس کی لیڈروں کو گرفتار کر کے خفیہ طور پر ایک ایسے قلعے میں قید کر دیا جس

کا پتہ نشان بھی کسی کو نہیں بتایا گیا تھا اب انکلام آزاں اس صورت حال کو ناسخ کے اس بظاہر بے روح مگر دراصل اس موقع پر بلیغ شعر سے ادا کرتے ہیں :

ہم سا کوئی مٹم نام زمانے میں نہ ہوگا  
مٹ ہو وہ نکلیں جس پہ کھڑے نام ہمارا

اسی قسم کی بلیغ اشاریت نواب سراج الدولہ کے جنگ پلاسی میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ہاتھوں شکست کھانے کے موقع پر اس شعر میں ابھرتی ہے جو مدتوں رام نرائن لال موزوں کے نام سے منسوب کیا جاتا رہا اور بعد کو کسی اور شاعر کی تصنیف قرار پایا۔ شعریہ ہے :

غزالاں تم تو واقف ہو کہ ہو جنوں کے مرنے کی  
دوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پر کیا گزری

غزل کی اس قسم کے بر محل اور بلیغ اشعار کی فہرست نہایت طویل ہے جو اپنی بدلتی ہوئی علامتوں کی پہنائی کی بدولت بیک وقت مختلف صورت حال پر چسپاں ہوتے رہے ہیں اور ان کے گرد روایتوں اور تلمیحوں کا جال مابٹن گیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غزل کے پیرائے بیان میں خود ایک مجرد کیفیت ہے جو مختلف صورت حال پر یکساں موزونیت کے ساتھ چسپاں ہو جاتی ہے۔ اسی لیے غزل کے اشعار میں اپنے زمانے اور اپنے حرکات سے ماورا ایک ایسی کیفیت بھی پیدا ہو جاتی ہے جو کم و بیش ان دونوں سے بے نیاز ہوتی ہے اور ان سے مختلف صورت حال پر بھی اسی قدر برجستگی کے ساتھ منطبق ہوتی ہے اور یہی غزل کی مقبولیت اور اس کی تجریدی ہم جہتی کا راز ہے۔

البتہ اس سلسلے میں بنیادی حیثیت اس کی علامتوں کی ہوتی ہے جن کے معنی اور تعلقات صورت حال ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ بلاشبہ علامت کا استعمال غزل کی توانائی بھی ہے اور اس کی کمزوری بھی۔ توانائی اس لیے کہ ایک لفظ میں غزل کیفیات کی مختلف تہوں کو سمیٹ لیتی ہے اور ایک مضمون کئی طرح کی کیفیات اور صورت حالات کو بیان کرنے پر قادر ہو جاتا ہے اور کمزوری اس لیے کہ ان علامتوں کے الٹ پھرے دوسرے اور تیسرے درجے کے غزل گو اپنے فنی

افلاس کو چھپانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور اپنے اشعار میں اس قسم کے مطالب پیدا کرتے ہیں جو محض تقلیدی ہیں اور جو ہر قسم کی تخلیقِ آج سے محروم ہوتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس قسم کے بے روح تقلیدی اشعار بھی کبھی کبھی کسی اہل نظر کے ہاتھوں نہایت بلیغ انداز میں استعمال ہو سکتے ہیں۔

غزل اس اعتبار سے ادبی سماجیات کے لیے نہایت موزوں بلکہ مثالی صنفِ سخن ہے۔ اس وقت بھی جب غزل گو شاعر کوئی شعر واضح مقصد اور صاف معنی کے ساتھ کہتا ہے اس کے مقصد و معنی سے ماورائے اور معانی اس شعر سے برآمد ہو سکتے ہیں اور قارئین اس شعر سے اپنے اپنے پس منظر کے مطابق مختلف معنی اخذ کر سکتے ہیں۔ غزل گو شعرا کے دیوان بعض قارئین کے لیے عشق مجازی کی مختلف کیفیتوں کی تصویر کشی کرتے ہیں اور بعض کے نزدیک عشق حقیقی کی۔ ایسے اشعار بھی جو کھلم کھلا مجازی عشق کی کیفیات سے متعلق ہیں بعض قارئین اور مفسرین کے نزدیک عشق حقیقی کے مطالب اور اس کی باریکیاں بیان کرتے ہیں اور اس کی لاتعداد مثالیں جا بجا ملتی ہیں۔

۵ عشق مجازی اور عشق حقیقی کی بحث سے قطع نظر ایک بار مسعود حسین خاں نے شعرِ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ایک جلسے میں اپنا ایک شعر پڑھا:

رات بھر ساتھ رہے صبح ہوئی قتل کیا

یہ تماشا مری سرکار نہ دیکھا نہ سنا

جمع میں طلباء اور طالبات دونوں موجود تھے کچھ لوگ مسکرائے، کچھ شرمندہ ہوئے جلسے کے بعد میں نے مسعود صاحب سے کہا کہ یہ شعر انھیں ایسے مجمع میں نہیں پڑھنا چاہیے تھا۔ انھوں نے بڑی حیرانی سے کہا کہ یہ شعر تو میں نے علی گڑھ میں حالیہ ہندو مسلم فساد سے متاثر ہو کر لکھا ہے، اس میں سو قیام نہ پہلو کہاں سے آگیا۔ ساتھ رہنے سے مراد ہندوؤں اور مسلمانوں کا ساتھ رہنا ہے اور صبح سے مراد صبح آزادی، قتل سے مراد ہندو مسلم فسادات جو اس زمانے میں علی گڑھ میں ہو رہے تھے اور سرکار سے مراد بیج ہمارے سرکار ہے۔



عشق مجازی اور حقیقی کی بحث سے الگ بھی شعروں کے مختلف مطالب ہو سکتے ہیں اور شاعر کی نیک نیتی کے باوجود ہو سکتے ہیں اگر شاعر خود ان کا مطلب واضح کرنے کے لیے موجود نہیں ہے تو اس کے مختلف مطالب میں سے کسی ایک کو انتخاب کرنا اور بھی دشوار ہو جاتا ہے۔ اگر یہ طے ہو بھی جائے تو بھی اس کے باوجود مختلف ادوار میں پڑھنے والوں پر ہرگز یہ عائد نہیں ہوتا کہ اس کا ادبی مطلب نکالیں جو شاعر کا مقصد تھا اور اس لحاظ سے اردو غزل کی تفہیم و تشریح کے سلسلے میں ادبی سماجیات کو مکمل آزادی حاصل ہے۔

## ۳

اس کے علاوہ سب سے بڑا مسئلہ اس ذہنی رویے اور اس مجموعی فضا کا ہے جو غزل کی بنیادی فضا رہی ہے کچھ آج کے زمانے سے نہیں جب سے غزل نے آنکھیں کھولی ہیں اس وقت سے تقریباً آج تک غزل کی فضا اسی قسم کی روایت سے عبارت ہے جس میں دنیا داری، دولت مندی اور ظاہری کامیابیوں کے لیے دوڑ دھوپ، لالچ اور زندگی کی ایسی تمام سرگرمیاں غزل میں کم سے کم معیوب ہیں جن سے عام طور پر شہرت اور عزت پانے میں مدد ملی جاتی ہے۔ یہاں فخر کیا جاتا ہے تو ناداری اور بے نیازی پر اور اگر آرزو ہے تو دل بے آرزو کی، اس قسم کے مضامین سے شعرا کے دیوان پے پڑے ہیں :

میری ہوس کو عیش دو عالم بھی تھا قبول  
تیرا کرم کہ تو نے دیا دل دکھا ہوا (فانی)

تیکہ خدا پر کیسے دروازہ بھیر پڑے (دانش)

سبھی ہیں سے کدہ دیر میں خرد دلے  
کوئی خراب نہیں ہے کوئی خراب نہیں  
(دجانب)

اپنے مقام پر رہیں عشق کی بے نیازیاں  
گودِ غلہ بھی کھلے دل نے کہا کہ کون جائے (دُراق)

طاعت میں تار ہے نہ مے وانگیں کی لاگ  
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت میں (غالب)  
یہ رویہ اہم پسندی اور غم پرستی کا نہیں ہے بلکہ قلندرانہ زیست کرنے کا ہے  
جسے عملی زندگی میں کم اور فکری زندگی میں بہت زیادہ برتایا گیا ہے اسی کے نتیجے  
کے طور پر اردو غزل کی دنیا ہر قسم کے کٹڑوں سے محفوظ رہی ہے اور اس کی روایت  
میں ایک قلندرانہ آزادگی وسیع النظری اور انسان دوستی کا رواج ہوا۔

یہاں مرکزی نکتہ سماج میں رائج تعصبات سے سمجھوتہ بازی کی مخالفت کا  
ہے اور اسی لیے جان بوجھ کر ایسی اشیاء اور اس قسم کی روشوں کا تذکرہ بار بار کیا  
جاتا ہے جو سماج میں اچھی نظر سے نہیں دیکھی جاتیں سماج کو جاہ و منصب عزیز  
ہیں تو یہاں جاہ و منصب کا ہر اعتبار سے مذاق اڑایا جاتا ہے۔ سماج کے نزدیک  
مال و دولت کی قدر و قیمت ہے یہاں ان سب کا مول ازراں ترین شے سے بھی  
کتر ہے۔ سماج کو غربت، فاقہ زدگی اور غلہ سے ڈرتا ہے یہاں ہی سب انسانیت  
کے زیور ہیں۔ غرض یہ دنیا آڑی ٹیڑھی دیکھتے ہیں دنیا داری کو سر کے بل کھڑا  
کہے انسانی قدروں کو بحال کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

یہ کوشش صرف دنیاوی زندگی کی اقدار تک محدود نہیں بلکہ اس کی دھمک  
حیات بعدِ ممات تک پہنچتی ہے موت کے بعد جو لوگ جنت کی خواہش کرتے ہیں  
اور وہاں شراب، پھورے، جام پینے اور حورو و غلمان بخشے جانے کے لالچ میں  
دنیا سے فانی کی زندگی کو تقشف اور پارسائی میں گزارتے ہیں انھیں بھی طنز کا  
نشانہ بنایا گیا ہے اور یہ بات اردو غزل کی روایت کا ایک اہم حصہ بن گئی۔

رات پنی زمرم پرے اور صبح دم  
دھوئے دھجے جامہٴ احرام کے

(غالب)

دیکھنا کوئی کہیں حضرت زاہد تو نہیں  
کوئی بیٹھا نظر آتا ہے پس غم مجھ کو

(ریاض)

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں  
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

(اقبال)

ان اشعار سے کہیں زیادہ شوخ اشعار اردو غزل کے خزانے میں بکھے ہوئے ہیں۔  
ایسا کیوں ہے کہ اردو غزل کی روایت (الف)، دنیاوی کامیابی اور  
کامرانی سے بے نیازی۔ (ب) عقبی میں جنت کی طلب اور جوہر و غلمان کی  
چاہت سے گریز۔ (ج) اور ان کے بجائے ایک خاص قسم کی قلندری اور  
آزاد روی سے مل کر بنی اور کم و بیش آج تک اسی طرح قائم ہے۔ ظاہر  
ہے کہ یہ ایک طویل سلسلے کی کڑی ہے اور ایک دور کے ذہنی رویے سے دیکھے  
دور کے رویے اپنا چراغ روشن کرتے رہے۔

اس آزاد روی کا ایک پہلو عموماً اور تحریری ہے۔ غزل میں گو ہر داخلی اور  
ذاتی سا ہوتا ہے مگر اس کے پیچھے جو شخصیت جھلکتی ہے وہ اس قدر بے پروا اور  
بے عابا نہیں ہوتی اسی لیے غزل کے اشعار کی مدد سے شاعر کی شخصیت کا مطالعہ نامہ  
خطرناک اور اکثر صورتوں میں گمراہ کن ہو سکتا ہے استعاراتی اور علامتی زبان نے  
اس میں مزید پیچیدگیاں پیدا کر دی ہیں اور روایت کے ان تدریجی پرتوں کو  
ہٹا کر اصل متکلم شخصیت تک پہنچنا تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے۔ اسی لیے غزل میں  
اخبار ذات کی پہچان دوسری اصناف کے مقابلے میں کہیں زیادہ دشوار ہے۔

۴

در اصل غزل کی پوری دنیا ایک خاص طرز کی تمثیل ہے اور ہر قسم کے  
جذبات و احساسات اسی تمثیل کے طرز پر ادا کیے جاتے ہیں۔ تمثیل کے تین مرکزی  
کردار ہیں — ایک واحد متکلم یعنی شاعر کی ذات جو عشق کی واردات کو اس طرح

نظم کرتا ہے جیسے وہ سب کچھ اس کی اپنی سرگزشت ہو اور اکثر حالتوں میں اس کی سرگزشت ہوتی بھی ہے، دوسرا کردار ہوتا ہے محبوب کا جو دراصل تمام واردات کا مرکز اور محور ہوتا ہے، اور تیسرا کردار ہوتا ہے رقیب کا جو محبوب کی بارگاہ میں کبھی کامیاب و کامراں دکھایا جاتا ہے کبھی ذلیل و خوار ہوتا ہے اسی کے ساتھ ساتھ ایک چوتھا کردار متناسب کا بھی ہوتا ہے جو ہر قسم کی مسرت میں باہر جاتا ہے اور اسی کردار کا ایک اور روپ زائد خشک یا واعظ کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے جو وقتاً فوقتاً دنیا داری کی نصیحت کرتے رہتے ہیں۔

ان چار پانچ کرداروں کو جوں کا توں سمجھ لینا اور حقیقی جان لینا بھی غلط ہے یہ سب کے سب گویا متعدد صورت حال کے محض حوائے ہیں اور انسانی زندگی کے مختلف مظاہر ہیں جو انسان کی راہیں روکتے ہیں، اسے کہیں ٹوکتے ہیں کہیں نصیحتیں اور نصیحتیں کرتے ہیں۔ لیکن غزل کا سچا ہیرو وہی ہے جو نہ سوانیوں کے خطروں سے رکتا ہے نہ ناکامیوں سے گھبراتا ہے اور نہ دنیاوی لالچ اور آسودگی کے پھر میں پڑتا ہے اور یہی قلندرانہ انداز اور زندانہ روش ہر غزل گو کو ہر قسم کی کامیابیوں سے زیادہ عزیز رہی ہے۔

غور کیجیے تو ان چاروں کرداروں کی حیثیت الجبرا اور جیومیٹری کی علامتوں کی سی ہے جو مختلف حقیقتوں اور بیکروں کو ظاہر تو کرتے ہیں مگر کسی ایک حقیقت یا بیکر میں سمٹ کر نہیں رہ جاتے اسی وجہ سے جو لوگ غزل کی اس علامتی زبان سے واقف نہیں ہوتے وہ غزل کو محض عشقیہ شاعری کا نمونہ قرار دے کر اس سے منہ پھیر لیتے ہیں یا اس کے محدود ہونے کا شکوہ کرتے ہیں۔ بیشک غزل کی دنیا علامتوں کے اعتبار سے محدود ہے لیکن ان علامتوں میں جو بلیغ اظہار پوشیدہ ہے اسکی رسانی اور پہیلاؤ لازم ہے۔ اس کی چند مثالیں ہی کافی ہوں گی۔ فیض احمد فیض کو پاکستان میں

ایوب خاں نے سنی سال بغاوت کے الزام میں قید رکھا۔ قید و بند کی اس حالت میں فیض نے متعدد نظمیں اور غزلیں کہیں جن کا مجموعہ اسی زمانے میں شائع بھی ہوا ان غزلوں میں واضح طور پر جیل کی زندگی کی طرف ہی نہیں اپنی یہ گستاہی اور حکومت کی بے انصافیوں اور بے رحمی کی طرف بھی واضح اشارے کیے گئے ہیں

لیکن یہ سب اشارے غزل کی مروجہ علامتوں میں ہیں جن سے ان کی ہلاکت میں اضافہ ہوا ہے اور آج بھی یہ سبھی اشعار لطف لے کر پڑھے جاسکتے ہیں جبکہ اس دور کے سبھی واقعات لوگوں کے ذہن سے تقریباً محو ہو چکے ہیں۔

کمال یہ ہے کہ ان اشعار میں بھی وہی پرانی علامتیں استعمال ہوئی ہیں لیکن ان علامتوں کے معنی بالکل بدل گئے ہیں۔ محاسب یہاں وہ پرانا افسر نہیں ہے جو شراب نوشی پر پابندی لگانے اور رندوں کی داروگیر کے لیے تعینات ہوتا تھا بلکہ اسی کے پردے میں حکومت وقت، عدالت، جیل کے حکام، پولیس کے ذمہ داران سبھی پر طنز کیا گیا ہے جو یا علامت نے تمیم کا رنگ اختیار کر لیا ہے۔

غزل میں اس تجریدی اور علامتی رنگ نے ایک مستقل حیثیت اختیار کر لی ہے اس کا ثبوت ہندستان کے مشاعروں کی مقبول غزلوں سے بھی فراہم کیا جاسکتا ہے۔ اول تو اردو داں برادری پر تقسیم ہندستان کا سانحہ سخت گزرا پھر ہندو مسلم فسادات کا کبھی نہ ختم ہونے والا سلسلہ شروع ہوا اور اس کے بعد اقلیتوں کو خود اپنے وطن میں اجنبی ہو جانے کا احساس ہونے لگا۔ ان سب تاثرات کو غزل کے ..... مختصر سے پیمانے میں ڈھال کر جب مشاعروں میں پیش کیا گیا تو داد و تحسین کا ایسا شور مچا ہوا جو اجتماعی قبولیت کو ظاہر کرتا تھا۔ آزادی کے بعد کے مشاعروں میں مقبولیت پانے والے غزل کے اشعار کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے اندر چھپے ہوئے یہی جذبات ملیں گے مثلاً:

جس دور کا منشا ہو پیاسوں کو نہ دینا

پھر تشنہ لبی میری اس دور سے کیا مانگے

(شمیم کرہانی)

دہشت لٹھلی فضا کی قیامت سے کم نہ تھی

گرتے ہوئے مکاؤں میں آئیٹھے یا رلوگ

(منظر سلیم)

جلتے ہوئے مکافوں کے منظر بتائیں گے  
کیا بات تھی کہ روکھ گئے زندگی سے ہم  
(دویم بریلوی)

اگر بڑھتا رہا۔ یونہی یہ سودائے ستم کاری  
تمہیں رسوا سربازاں ہو گئے ہم نہیں ہونگے  
(کلیم عاجز)

غرض کامیاب غزل کا ہر شعر گویا ایک سادہ خاکہ ہے جس میں رنگ آمیزی  
حالات اور واقعات کے تحت خود پڑھنے والے کا ذہن کرتا ہے یوں تو یہ  
بات ادبی سماجیات کے سلسلے میں دوسری اصناف کے بارے میں بھی کہی  
جاسکتی ہے لیکن جس قدر کھلی چھوٹ اور مکمل آزادی غزل کے شعر میں  
ادبی سماجیات کو حاصل ہے اتنی اور ویسی آزادی کسی دوسری صنف  
میں حاصل نہیں ہے۔ اس کی بڑی وجہ غزل میں علامتوں کا استعمال،  
ان علامتوں کے پیچھے مختلف جہان معنی آباد ہو جانا بھی ہے اور غزل کے  
لہجے میں تجربہ کی غصہ کا غلبہ بھی۔

اس لحاظ سے غزل کی علامت نگاری ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے  
غزل کی بہت بڑی خوبی ہے جو اسے زمان و مکان کے تعینات سے بلند کرتی  
ہے اور بیک وقت مختلف ادوار اور مختلف موقعوں پر بامعنی بنا تی ہے۔

نظم اشعار کا وہ با معنی سلسلہ ہے جو کسی ایک مرکزی تاثر کو پیش کرتا ہے، اور جس میں احساس یا فکر کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ یوں تو نظم کا رواج دورِ قدیم میں بھی تھا کیونکہ قلی قطب شام سے لے کر نظیر اکبر آبادی تک ایسی متعدد نظموں کا پتا چلتا ہے جس کا ایک مرکزی خیال ہے مگر نظم کو الگ اور منفرد صنفِ شعری حیثیت سے برتنے کا خیال ۱۸۴۳ء میں انجمن پنجاب لاہور کے مشاعرے سے شروع ہوا جس میں مصرع طرح کی جگہ موضوع دیا گیا اور اس موضوع پر شعری مضمون نگاری کی ابتدا ہوئی اسی نے نظم کا نام پایا۔

اس طرح نظم کو یا غزل سے دو حیثیتوں سے مختلف ٹھہری۔ ایک تسلسل خیال کے اعتبار سے یعنی نظم میں ایک ہی مرکزی تاثر یا خیال کو پیش کیا جاتا ہے اور اس لحاظ سے اس کا ہر شعر اسی مرکزی تاثر کا تابع ہوتا ہے دوسرے اس میں خیال محض علامتوں کی زبانی بیان نہیں ہوتا بلکہ زیادہ شرح و بسط کے ساتھ مختلف طرز میں ادا ہوتا ہے۔ گویا خیال نہ تو ہر شعر کے ساتھ مختلف ہوتا جاتا ہے نہ علامتوں کے پیرایے میں ادا ہونا لازم ہے۔

نظم کا چلن اردو میں ۱۸۴۳ء کے انجمن پنجاب کے مشاعرے سے شروع ہوا جس نے حالی، آزاد اور بعد کو شبلی جیسے بزرگوں کو نظم گوئی کی طرف متوجہ کیا۔ اس کے بعد کی نسل میں اقبال اور چکبست نے اس روایت کو تالیخ اور سیاست سے جوڑ دیا اور غالب نے جو کارنامہ غزل میں انجام دیا تھا وہ اقبال نے نظم میں سرانجام دیا اور نظم کو محض اظہار خیال اور جذبات نگاری کا وسیلہ بنانے کے بجائے وسیع تر مقاصد کے لیے برتا۔ ان نظموں میں غزل کی سی تجرید

نہیں تھی یعنی ایسی کیفیات اور خیالات نظم ہوئے تھے جن میں بڑی حد تک قطعیت تھی بلکہ اقبال کی نظموں میں تو ایک واضح قسم کی تبلیغ بھی موجود تھی۔ یہاں نظم کو یا ذہن کو ایک خاص ڈگر پر لے چلنے کے لیے استعمال ہو رہی تھی۔ نظم کی اسی قطعیت سے یہ خیال پیدا ہو گیا کہ نظم شاعری کے بجائے وعظ و نصیحت یا کم سے کم حقیقت حال کے برملا اظہار کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ غزل جس پیغام رسانی میں ناکام رہتی ہے اور جن تصویروں کو محض اشاروں میں پیش کرنے پر قادر ہے نظم انھیں برملا اور مربوط طریقے پر داکر سکتی ہے جس خیال کو غزل صرف اشاروں کنایوں، علامتوں اور استعاروں ہی میں ظاہر کر سکتی ہے ان کو نظم مرتب ڈھنگ سے اور کارگر انداز میں، ذہن نشین کر سکتی ہے اس دور سے لے کر تک، ص ۳۶ء تک نظم کو گویا خیالات کا وسیلہ اور غزل کو جمالیاتی اشاروں کا وسیلہ سمجھا جاتا رہا۔

چنانچہ جب ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین قائم ہوئی تو نظم ہی کا بول بالا رہا اور نظم کی برہنہ گوئی نے غزل کے رمز بیانی پر فتح پائی۔ جوش ملیح آبادی، مجاز، مخدوم، فیض، جاں نثار، ساحر، سردار جعفری، سب نے غزل کے بجائے نظم کو ہی نو شعار بنایا اور اپنی نظموں میں واقعیت، حقیقت پسندی اور اشاروں میں پیغام رسانی کو ہی اپنا وسیلہ اختیار قرار دیا۔

نظم میں مضمون کی ادائیگی (دفع) یا تو براہ راست ہوتی ہے۔

(ب) یا تمثیلی اور استعاراتی پیرایے میں

(ج) یا مختلف ٹکڑوں یا مثالوں کے ذریعے

(د) یا پھر نظم کا ایک بیرونی روپ، ہوتا ہے اور

اسی کے ساتھ ساتھ اس کا دوسرا تمثیلی روپ

بھی جاری رہتا ہے جو مختلف جہات کو سمیٹتا

چلتا ہے مثلاً جوش کی نظم "بدنی کا چاند" یا

اقبال کی نظم "شعلہ امید" یا اختر الایمان

کی نظم "سبزہ بیگانہ"۔



بلاشبہ اردو کے نظم گو شعرا نے زیادہ تر براہ راست انداز بیان اختیار کیا ہے اور اسی لیے ان کی اکثر نظموں میں تہ دلاری پیدا نہیں ہو سکی ہے اور نظم یا تو مناظر فطرت کا بیان ہو کر رہ گئی ہے یا پھر تلقینِ عمل اور ترغیبِ جہاد مگر نظم کی دنیا صرف انہی اسالیب تک محدود نہیں۔ اس کے باوجود اقبال سے لے کر فیض اور فیض سے بجا اور پھر نذرا فاضلی تک اردو نظم نے نئے جہات تک رسائی حاصل کی ہے۔

ان نظموں میں دو قسم کی نظمیں ملتی ہیں۔ ایک وہ جن میں مقصد واضح ہے اور الفاظ اور طرزِ بیان میں کسی قسم کی تہ داری موجود نہیں ہے۔ دوسری وہ نظمیں ہیں جو دو سطحوں یا دو سے زیادہ سطحوں پر گفتگو کرتی ہیں اور پڑھنے والا اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ اس قسم کی نظموں میں ابہام اور گنگناک اشارے برتے جائیں۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ شاعر بظاہر ایک سیدھی سادی نظم لکھ دیتا ہے مگر اس نظم کے پیچھے معنی اور مطالب کا ایک پورا ذخیرہ موجود ہوتا ہے جو اس نظم کو نئی جہات عطا کرتا ہے یہ ذخیرہ خود شاعر کا فراہم کردہ بھی ہو سکتا ہے اور اس کے علم و اطلاع کے بغیر بھی فراہم ہو سکتا ہے یا کم سے کم شاعر اپنی تخلیق میں اس علم و اطلاع کا اظہار نہیں کرتا۔ دو مثالیں لیجیے۔ ایک اقبال کی نظم ”شعاع امید“ ہے اور دوسری جوش ملیح آبادی کی نظم ”بدلی کا چاند“۔ دونوں بظاہر مکمل واقعات پر مبنی ہیں شعاع امید میں مختلف شعاعیں سورج سے بے مہرے ایام کا شکوہ کرتی ہیں اور آخر کار سورج انھیں سمیٹ کر اپنے سینے میں سما جانے کا حکم دیتا ہے البتہ ایک شعاع ایسی بھی ہے جو اس کے حکم سے سرتابی کی اجازت چاہتی ہے اور رخصت تنویر طلب کرتی ہے اس وقت تک کے لیے ”جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردان گراں خواب“۔

بظاہر یہ قصہ سورج اور اس کی کمرنوں کا ہے مگر اس نے پیچھے تمثیلی طور پر خود شاعر موجود ہے اور وہ شعاع جو سرتابی کی اجازت چاہتی ہے خود شاعر ہے جو ہندستان کے عوام کو غفلت سے جگائے بغیر واپس جانا نہیں چاہتا۔ اسی طرح جوش ملیح آبادی کی نظم ”بدلی کا چاند“ میں چاند کو یا انسان کی

علامت ہے اور جس طرح زندگی بھر انسان نیچی اور بیدی کی کشمکش اور امید اور ناامیدی کی روشنی اور اندھیرے گزرتا رہتا ہے اور کبھی خود کو آزاد اور کبھی حالات کے ہاتھوں مجبور محسوس کرتا رہتا ہے اسی کا بیان ہے جس کی طرف شاعر نے آخری شعر میں واضح، شاید ضرورت سے زیادہ واضح اشارہ کر دیا ہے۔

کیا کاوش نور و ظلمت ہے کیا خواب ہے کیا بیداری ہے

انسان کی حریتِ فطرت کا مفہوم سمجھ میں آنے لگا  
یہ دونوں مثالیں نسبتاً واضح قسم کی تشبیہوں کی تھیں مگر نظم اپنے انداز  
بیان میں اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ، مبہم اور فن کارانہ طریقہ اختیار کرتی  
ہے کبھی کسی فرضی کردار کی خود کلامی کا طرز ہے۔

مثلاً شیردل خاں

میں نے دیکھے تیس سال

پے بہ پے فاقے مسلسل زنجیریں

یا پھر خود نوشت کا انداز ہے جو اختر الایمان نے اپنی نظم ”میرزا حسین“ میں  
یہ بتا ہے یا پھر اختر الایمان ہی کی دوسری نظم ”سبز بے گانہ“ میں مختلف صورت  
حالات کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر اس سے نتیجے نکالے ہیں۔ غرض نظم کا  
کوئی ایک واضح اسلوب یا طریق نہیں ہے بلکہ مختلف طریقوں سے نظم اپنے  
مفہوم کو نہ صرف ادا کرتی ہے بلکہ اس میں زیادہ شائستگی اور قوت بھی پیدا کرتی  
ہے۔ ..... ن۔ م۔ راشد کی بعض نظموں کی مثالیں دی جاسکتی ہیں  
جن میں ”در پہچے کے قریب“ اور ”سفر“ خاص طور پر منفرد تکنیک استعمال  
کرتی ہیں۔

نظم نگاری کی اس تکنیکی تنوع کی مثالیں دینا یا ان سب کا احاطہ کرنا یہاں ممکن نہیں لیکن ایک بات البتہ کہی جاسکتی ہے غزل کی طرح نظم کے ہر شعر کو ذاتی بیان کا درجہ دینا مناسب نہیں۔ ہر نظم داخلی ہوتی بھی نہیں وہ اپنے داخلی تجربے کو مختلف خارجی تجربوں کے ذریعے پیش کرنا چاہتی ہے اور اس کے لیے مختلف ذرائع آزادی کے ساتھ استعمال کرتی ہے گو بد قسمتی سے

اردو میں ابھی تک براہ راست طریق تخاطب ہی کا رواج غالب ہے مگر اس کے باوجود ایسا نہیں ہے کہ اردو نظم نے اس راہ سے الگ ہٹ کر نئے راستے اور نئے ڈرامائی وسایل اظہار تلاش نہ کیے ہوں۔

نظم کی تکنیکی خصوصیات میں اخترا لایمان نے ایک اور قدر کا اضافہ کیا وہ ہے نظم کا معنوی ارتقا۔ اب تک جوش ملیح آبادی کے زیر اثر نظم کے لیے محض تسلسل ہی ضروری سمجھا جاتا تھا اور اگر ایک مضمون کی تکرار مختلف طریقوں پر کی گئی تو بھی اسے نظم کی خصوصیت قرار دیا جاتا تھا مگر اخترا لایمان نے ایسی تمام نظموں کو مثالی ماننے سے انکار کر دیا جن میں ایک ہی مضمون مختلف طریقوں سے باندھا گیا ہے۔ ان کے نزدیک نظم کی بنیادی خصوصیت ہی یہ ہے کہ وہ ہر شعر کے ساتھ آگے بڑھتی رہے اور جب تک اس میں یہ ارتقائی کیفیت قائم رہے گی اس وقت تک اس کا کوئی مصرعہ بھی غیر ضروری یا فالتو قرار نہیں پائے گا۔

دوسری خصوصیت یہ ہوئی کہ مصرعے کی جو انفرادیت غزل نے برقرار رکھی تھی اسے توڑ دیا گیا اور اخترا لایمان نے گو بحر اور وزن میں کوئی بڑے تجربے نہیں کیے مگر مصرعے کے الگ وجود کو قائم نہیں رکھا ان کی نظموں میں ایک مصرعے کا آخری ٹکڑا اور دوسرے مصرعے کے پہلے ٹکڑے سے مل کر بھی مکمل ہوتا ہے لیکن مکمل ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ وہ محض اپنے طور پر معنی مکمل کرے یا پورے مفہوم کا احاطہ کرے۔ گویا ہر مصرعہ مکمل ہوتے ہوئے بھی دوسرے مصرعے کا محض ایک حصہ ہی ہے اور جب تک اس کے سائے ٹکڑوں کو ملا کر نہ پڑھا جائے مفہوم واضح نہ ہوگا۔

ابھی حال میں نثری نظم کا رواج ہوا جس نے نثری ترتیب کے ساتھ الفاظ کو بڑا اور ان میں شعریات پیدا کرنے کی کوشش کی ان میں بحر کے ارکان وہی رہے مگر ان کی ترتیب میں اجتہاد کیا گیا۔ آزاد نظم اور نثری نظم دونوں نے محض تکنیکی تجربے ہی نہیں کیے بلکہ اظہار و ترسیل کے نئے پیمانے ڈھالنے کی کوشش کی۔

۲

اس مختصر سے جائزے سے اندازہ ہوا ہو گا کہ نظم کی کئی صورتیں اور کئی اسالیب ہیں۔ ان میں اظہار کی شکلیں بھی الگ الگ ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ لکھنے والے نے خواہ وہ نظم کسی ارادے اور کسی مقصد سے لکھی ہو پڑھنے والے اس کو اپنے مقصد کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔

پہلے نظم کو اور غزل کو شعرا کی شخصیتوں کو دیکھ کر دو دونوں شاعر ہیں لیکن نظم کو شاعر پہلے سے کوئی منصوبہ یا کوئی تصور نظم کا رکھتے ہیں اور اسی کے مطابق نظم کہتے ہیں جس طرح غزل میں قافیہ اور ردیف راستہ دکھاتے ہیں اسی طرح نظم کو موضوع (یا عنوانِ نظم) ایک واضح سمت عطا کرتے ہیں اور اس کا دائرہ متعین کرتے ہیں۔

زیادہ تر نظم گو شعراء شعراء ہیں جو یا تو کسی خاص مقصد کے لیے نظم کو استعمال کرتے ہیں یا پھر ان کا اپنی کوئی متعین راہ عمل یا فکری سمت ہے اور چونکہ فکری سمت انفرادی سطح پر طے کرنا چند ہی لوگوں کا امتیاز ہے اس لیے عام طور پر نظمیں اسی وقت زیادہ لکھی گئی ہیں جو کسی خاص طرز فکر کا چلن ہو گیا ہے مثلاً ترقی پسندی کے دور میں مفہوم بڑی حد تک متعین اور فکری محور پہلے ہی سے مقرر اور مرت ہو چکے تھے اور ان میں ہنگامی موضوعات اور واقعات کا اضافہ ہوتا رہتا تھا (یہ نظم کا چلن بھی زیادہ ہوا لیکن دراصل اس دور میں نظم کو مقبولیت تو بہت ملی مگر فنی عظمت کی مثالیں بہت کم ہیں۔ جوش، حقیقت، فیض، راشد، عجاز، مخدوم، جذبی، جمیل مظہری، جاں نثار اختر، بہت کم شاعر ہیں جو نظم کے مزاج داں کہے جاسکتے ہیں۔

اکثر نظم گو شعراء نے نظم کو منظوم مضمون کے طور پر رکھا ہے اس میں اگر کوئی فن کاری ہے تو اس کا نیم منطق تسلسل ہے اور اس کے علاوہ کسی قسم کی فنی خوبی یا ندرت کا خیال بھی نہیں رکھا گیا لہذا اکثر نظمیں سپاٹ اور بے روح ہیں اور جوان خامیوں سے بچ گئی ہیں ان میں کوئی فن کاری موجود نہیں ہے

دسوار حفزی کی "پتھری دیوار" کے دور کی نظموں کو پھول کر بعد کے دور میں بھی اپنی نظموں کی بر ملا کوئی چھانے کے لیے انھوں نے تشبیہ، استعارے اور مثال کی وہ بھرمار کی کہ اسی کے بل پر نظم کا بجایا قیام رکھنے کی کوشش کی۔ کیتی اعظمی نے ۱۹۴۷ء کی بر ملا کوئی سے قدم آگے بڑھایا تو واقعاتی نظموں کو رزمیاتی پیکر میں ڈھالنے کا نسخہ آزمایا اور کلیجات اور اشاروں کا استعمال کر کے ان میں بھی اپنی نظموں کے جوش و خروش کو برقرار رکھنے کی سعی کی لیکن ان دونوں کوششوں میں آراستگی اور تنوع تو ہے البتہ فنی وقار بہت کم ہے۔

ان نظموں کی بڑی عروسی یہ ہے کہ ان میں شاعر کی ذات کا پرتو بہت ہلکا ہے اور روایت اور رواج کی پیرت اتنی گہری ہے کہ وہی غالب آجاتی ہے۔ واقعہ نے عوامی نظموں کی مدد سے اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی لیکن اس کے باوجود وہ عوامی ادب کی سطح تک تو پہنچے۔ اعلیٰ ادب کی سطح تک پہنچنے میں کامیاب نہ ہوئے۔ اس دور کی کامیاب نظموں میں فیض کی اگست ۱۹۴۷ء والی نظم "باز کی ربط شکستہ اور فکر جذبی کی نیا سورج اور ساقی کی نظم "تاج محل اور کبھی کبھی" "خدا و مئی المون کی" "آج کی رات" جمیل مظہری کی "شنوئی آبِ مراب جہاں نثار اختر کی "نیا رنگ وید اور وحید اختر کی "صد حساب باقیست" عمیق حنفی کی "مسافر کے مفتی راشد کی نظم "مسافر" اور ایران میں اجنبی کی بعض نظمیں شامل ہیں۔

لیکن سب سے اہم کارنامہ ہے اختر الایمان کا جس نے اردو نظم کو اس دور میں ایک نیا موڑ دیا۔ اختر الایمان نے اردو نظم کو "نظمی" غنایی اور تمثیلی تینوں پیرایوں سے متعارف کرایا اور اسے "بلغ" "مجہد" دی "ابھی" تک ان کی نظموں کے اس تکنیکی تنوع کا عرفان عام نہیں ہوا ہے لیکن سچ یہ ہے کہ اردو نظم کے آگے بڑھنے اور نئی منزلیں طے کرنے کا راستہ بھی ہے۔

زیادہ تر یہ شعور چھوٹے قصبوں اور شہروں سے تعلق رکھتے تھے اور کسی پیشے روزگار یا اسی قسم کے کسی وسیلے کی بدولت شہر سے اور شہری زندگی کے تناؤ اور اس کے مسائل سے متعارف ہوئے تھے اور اسی بنا پر ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو گئے تھے اور اس کے ادبی اسلوب کو اختیار کرنے لگے تھے۔

بعد کے دور میں جب یہ واضح نظریاتی ہم آہنگی شکست ہوئی تو ان کو اپنی نظموں کے لیے خود اپنی انفرادی فکر پر بھروسہ کرنا پڑا۔ اس کے نتیجے برآمد ہوئے ایک یہ کہ ان میں سے اکثر شاعریا تو نظم نگاری سے مزہ موڑ کر غزل گوئی کی طرف متوجہ ہو گئے یا پھر صحافتی ڈھنگ کی شاعری کرنے لگے کچھ حیرت کی بات نہیں کہ اس دور کے بزم خود ترقی پسند شاعروں کے دواوین میں بھی پنڈت نہرو کی وفات پر نظمیں ملتی ہیں۔ ساغر نظامی نے تو اپنی طویل نظم ”نہرو نامہ“ نہرو کے کارناموں ہی پر لکھ ڈالی، دوسرے یہ کہ مختصر تاریخی نظموں کی طرف رجحان ہوا جس میں نندا فاضلی، عیق تنفی سے لے کر شہباز نک سلی کم و بیش شریک ہیں یہ اور بات ہے کہ عیق نے ان چھوٹے چھوٹے تاثیر پاروں کو جوڑ کر طویل نظم میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ مختصر یہ کہ اردو نظم غزل کی اولیت حاصل کرنے سے پہلے ہی گمن میں آگئی اور اس میں بھی فکر کی کمی بلکہ محسوس فکر کے فقدان کا نمایاں حصہ تھا۔

اسی درمیان جدیدیت کی تحریک چلی جس نے اس فکری افلاس پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی اور ترقی پسند فکر کے برخلاف ہر قسم کی فلسفہ طرازی جرم ٹھہری سماجی ذمہ داری یا اس سے کسی قسم کی مجلسی فکر سے قطع نظر انفرادی، ذاتی اور نجی محرومیوں کو موضوع سخن بنایا گیا اور ایک نئے اور انوکھے طرز بیان کی تلاش کی جانے لگی بڑے ہر غیر تجربوں اور مسائل کے سوائے چھوٹے چھوٹے تجربات ہی پر نظمیں شائع ہونے لگیں۔ ان نظموں میں بھی جن شاعروں کو کچھ کامیابی ملی ان میں نندا، ففیصل جعفری، بشر نواز اور شمس نظام قابل ذکر ہیں۔

### ۳

اس پورے دور میں ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے اردو نظم میں تجریدی عناصر کی تلاش ایک اہم مسئلہ ہے۔ نظم، غزل کے برخلاف تعمیم سے زیادہ تفصیل کی شاعری ہے اور اس پر ذات کی پرچائیاں واضح طور پر پڑتی ہیں۔ اسی لیے نظم کی شاعری کا زوال تیزی کے ساتھ ہوا۔ آج اردو میں صرف نظم بھنے والے

شاعروں کی تعداد انگلیوں پر گنی جاسکتی ہے لیکن غزل کی ترقی خواہ کتنی ہی چکاچوند پیدا کرنے والی کیوں نہ ہو فکر کی پرواز اور خیال کی رعنائی قوت و تعمیل میں ڈھل کر نظم ہی میں زیادہ سکت اور جادواں اظہار باقی ہے۔

اگر آج کی نظم نگاری پر غور کیا جائے تو اس میں بھی مختصر نویسی کا رجحان غالب نظر آئے گا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اول تو ہمارے شاعروں کے سامنے جو تجربات ہیں ان کے رشتے وہ عالمی مسائل سے جوڑنے اور انھیں اپنے لیے اور اپنے پڑھنے والوں کے لیے جاندار اور فکر انگیز بنانے میں بڑی حد تک ناکام رہے ہیں دوسرے وہ جن تجربات سے دوچار ہوتے ہیں ان تجربات کی صرف ایک ہلکی سی جھلک دکھانے پر ہی ان کی قوت تخلیق قاصر ہے اس سے آگے بڑھنے کے لیے اقبال کے جس تجربہ یا اخترا یا ایمان کے جس فنی شعور کی ضرورت تھی وہ ان کو میسر نہیں ہے اور ہر قدم پر انھیں اپنا سانس ٹوٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

موضوعات کے اس اعتبار سے غور کیا جائے تو ان نظموں میں ترقی پسند دور کے مقابلے میں زیادہ تنوع اور رنگارنگی تو ضرور ہے مگر ان کی دنیا خاصی سٹی ہوئی نظر آتی ہے اور پڑھنے یا سننے والے کو ہر مصرعے کی خیر مانتی پڑتی ہے اقبال کی اسی قوت فکر یا جوش کی اسی قدرت کلام اب ناپید ہے جو عام واقعات کو بھی آفاقیت بخش دے۔

اس کے باوجود جا بجا واقعات کے موڑ پھراؤ کبھی کبھی سیاق و سباق کی نیرنگیوں سے نظم میں ایسی متنوع کیفیات پیدا ہو جاتی ہیں جو الفاظ کے معنی میں نئے تلازمے اور نئی معنویتیں پیدا کر دیتی ہے اور اسی کی بنا پر ان کی مقبولیت کا باعث بنتی ہے اس کی سب سے واضح مثال ہمارے آپ کے دور میں فیض احمد فیض کی جیسے شاعری ہے جس کی مقبولیت محض جسیہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس کے جسیہ کردار نے اس کے لفظوں میں نئی تہداری اور اس کے لہجے میں نئی بلاغتیں پیدا کر دی ہیں اور اسی لحاظ سے فیض کے سیدھے سادے شعروں میں بھی حوالے اور روایتوں کی طرف ذہن کو متوجہ کرتی جاتی ہیں اور اس اعتبار سے نئی کیفیات جگاتی جاتی ہیں۔ یہ کیفیات ان کی غزلوں اور نظموں دونوں میں مشترک طور پر پائی

یوں تو اس ضمن میں فیض کی جیسے شاعری ہی کو پیش کیا جاسکتا ہے لیکن اس کے بعد اور اس کے ساتھ دوسری نظمیں بھی خصوصیت کے ساتھ توجہ کی مستحق ہیں۔ نظم نگاری دراصل مربوط طرز پر پورے شعری نواز م کے ساتھ اپنی بات کہنے کا فن ہے اس میں کئی پہلو اور پیدا ہو سکتے ہیں۔ اگر یہ نواز م مربوط طور پر بیان کیے جائیں۔ ہر مکمل شعر پارے کی طرح نظم بھی جہاں ختم ہوتی ہے وہیں سے شروع ہوتی ہے یعنی وہ پڑھنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن کو اس طرح متوجہ اور متاثر کرتی ہے کہ اس کے ختم ہونے کے ساتھ ہی عمل اور رد عمل کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے اور پڑھنے والے کے ذہن میں نئے سوالات ابھرتے ہیں نئے محسوس بنتے اور نئی صورت حال جنم لیتی ہے اور اگر نظم کا تاثر واقعی شدید ہے تو اس کی ضرب اس کے مسلمات اور معتقدات تک پہنچ سکتی ہے

۴

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے نظموں پر غور کیا جائے جو بے شمار طریق کار سامنے آتے ہیں۔ مثلاً:

۱۔ ان نظموں کے لکھنے والے شاعر کون ہیں، شہر کے رہنے والے ہیں یا دیہات کے۔ مہاجر شاعر ہیں یا وہیں مستقل رہنے والے ہیں یہ سوال خاص طور پر تقسیم ہند کے بعد کی نظموں کے بارے میں اہمیت رکھتا ہے، ان کے پیشے کیا ہیں؟ ان کی بصیرت کن عناصر سے بنی ہے؟ شاعروں کا طبقاتی کردار اور تجربات کا دائرہ کیسا ہے؟

۲۔ ان نظموں کے موضوعات عام طور پر کیا ہیں؟ کیا ان موضوعات میں اور ان سے قبل کی نظموں کے موضوعات میں کوئی فرق آیا ہے؟ پیرایہ بیان بیان کیا ہے یا اس کے پیچھے شاعر کا اپنا نقطہ نظر غالب طور پر موجود ہے؟ ان نظموں کے پیچھے انسانی رابطوں کی کس بنی اور یگڑتی ہوئی پرچائیوں کے نشانات ملتے ہیں؟ ان موضوعات کے ذریعے شاعر نے کن حقیقتوں کو زیادہ اہمیت دی ہے؟



۳۔ اسی کے ساتھ ساتھ انداز بیان کے سوالات ہیں مثلاً جو تشبیہیں اور تہجاری نظم میں (یا کسی خاص دور کی نظموں میں) استعمال ہوئے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے اور ان کے پیچھے کونسے ذہنی اور جذباتی عوامل کارفرما ہیں رمز و کنایہ ہے تو کیسا ہے اور کس طرح مرکوز ہے؟

۴۔ نفس مضمون میں کونسے عناصر غالب ہیں اور ان غالب عناصر میں مرکزی حیثیت کسے حاصل ہے؟ کیا اس مرکزی عناصر میں قطعیت ہے یا جامعیت کیا ان سے صرف ایک ہی واضح اور غیر مشتبہ مطلب نکلتا ہے یا اس کی مختلف جہات ہیں اور اس کے مختلف مطالب نکالے جاسکتے ہیں؟ اگر یہ صورت ہے کہ مصنف کا مقصد ان میں سے کونسا مطلب پورا کرتا ہے اور اس کے علاوہ دور حاضر میں کونسے رخ اس تصنیفی مطلب کے برآمد ہوتے ہیں؟

۵۔ کیا خود مصنف نے جان بوجھ کر اس میں کئی پہلوؤں سے تشریح و تبصر کی گنجائش رکھی ہے؟ اگر رکھی ہے تو اس میں کونسے پہلو غالب ہیں؟ کیا ایسے پہلو غالب ہیں جو مصنف کے پیش نظر نہیں تھے؟ یا مصنف کی پسند اور ناپسند کا سوال ہی بے معنی اور غیر متعلق ہے۔

۶۔ مصنف کے دور کے بعد کے دور میں ان نظموں کی اہمیت کس درجہ ہے؟ کیا ان کی اہمیت تاریخی نوعیت کی ہے یا اس کا تعلق کسی مخصوص دور کی صورت حال ہے؟ جو بعد کی نسلوں کے لیے دلچسپی کا موضوع نہیں رہی ہے؟ اس صورت میں اس کی فنی بلاغت کس درجہ اس میں معاون یا مارج ہوئی ہے؟

۷۔ ان نظموں میں خود مصنف کی ذات کس حد تک بولتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور کتنا حصہ مضامین یا اپنے دور کے مزاج سے متعلق ہے؟ جو استعارے، تلمیحات اور اشارے کنائے استعمال کیے گئے ہیں وہ خود کس قدر انفرادی ہیں؟ اگر اجتماعی ہیں تو ان میں کیا کوئی نیا پن شاعر نے پیدا کیا ہے اور اگر کیا ہے تو وہ کس حد تک اپنی کوشش میں کامیاب ہوا ہے؟

یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات نفس مضمون، اس کی تشریح و تعبیر کے اختلافات، اس کی عمومیت اور تنصیف، تکنیک، انداز بیان اور طرز اداسے متعلق قایم کیے جانے چاہئیں جو نظم کو محض فکر و فن کو دائرہ بحث میں نہ لائیں بلکہ شاعر کے اپنے طبقاتی کردار اس کے تجربات کے نوعیت اور اس کے مزاج کی انفرادیت کا بھی تعین کر سکیں۔

ظاہر ہے یہ وسائل شعری تنقید کے پرانے اسالیب اور طریق کار سے کسی قدر مختلف ہوں گے اور ان سے نکالے ہوئے نتیجے بھی شاید فکر و فن ہی کے متعلق نہیں بلکہ شاعر کے طبقاتی شعور بلکہ مختلف لمبقات میں شاعرانہ شعور کے نفوذ کے ہائے میں ہمیں نئی اطلاعات فراہم کریں گے۔ غزل کے مقابلے میں نظم کے سماجیاتی مطالعے میں اس قسم کے مباحث سے نئی بصیرت اور تازہ تر معلومات حاصل ہونے کے امکانات کہیں زیادہ ہیں۔

غزل تو مدتوں سے اردو کا روایتی اظہار بن چکی ہے اور اس کے مقابلے میں نظم کو اختیار کرنے والے شاعر کم ہیں اور ان کا مدار مانگے مانگے کی شاعری سے کہیں زیادہ خود اپنی فکر اور اپنی کاوش پر ہے اسی لحاظ سے ان کی نظموں کے آئینے میں ان کی شخصیت اور ان کے دور کا مطالعہ کرنا نسبتاً آسان ہے۔ پھر غزل کی طرح نظم میں متعین استعاروں اور طے شدہ علامتوں کا وہ سلسلہ موجود نہیں ہے جو اس کے ہر شعر کو مختلف جہات دینے کے ساتھ ساتھ اس کو خود غزل گو کے مفہوم اور مقصد سے کہیں زیادہ دور تک لے جاتا ہے اور اس میں بحر کیفیات پیدا کرتا ہے۔

یہ الگ بات ہے کہ غزل کے مقابلے میں اردو نظم کی عمر کم ہے اور اس مختصر سی عمر میں بھی ارتقاء سے زیادہ تسلسل ہی کو اس کی شناخت سمجھا جاتا رہا ہے مآلی آزاد دہشتی سے لے کر جوش ملیح آبادی تک تسلسل بیان ہی اس کی پہچان سمجھا جاتا رہا اور اس کی آرائش و زیبائش میں اقبال نے غزل کی سی آرائشی کو جائز قرار دیا اب کہیں دور حاضر میں اردو نظم، غزل کے مقابلے میں معتبر ہوئی ہے ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے نظم کا مطالعہ نسبتاً آسان ہے کیونکہ یہاں جو

علامتیں اور استعارے استعمال ہوتے ہیں وہ اس قدر کلاسیکی اور قدیم روایتی انداز کے نہیں ہوتے کہ بے سوچے سمجھے شاعر انھیں برت لے اور ان کے کئی معنی بھی خود بخود برآمد ہو جائیں پھر معنی کا سلسلہ اس قدر مانوس اور روایت زدہ نہیں ہوتا کہ شاعر کے اشارے کے بغیر بھی اس کے مجازی اور حقیقی دونوں معنی ایسے جاکیں نظم اس اعتبار سے زیادہ ابجی، زیادہ طبع زاد اور زیادہ براہ راست اظہار ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ہر طریقے کی نظمیں مرموز طرز اظہار سے خالی ہیں اور ہر نظم کے وہی براہ راست قسم کے معنی ایسے جاسکتے ہیں جو شاعر کا مقصود ہیں دورِ حاضر کی نظموں میں بطور خاص اس قسم کا رمز پر ایہ بیان واضح طور پر ملتا ہے اور ان کے معنی کو مختلف جہتوں میں پھیلا یا جاسکتا ہے یہ کیفیات بطور خاص نثرِ فاضلی کی مختصر نظموں میں پائی جاتی ہیں جو عام طور پر تلمیحات اور علامتوں سے بے نیاز ہو کر اس طرز کی تدریسی رکھتی ہیں دورِ حاضر میں اس تدریسی میں نئی پرتیں شامل کرنے اور نئی فن کاری بتینے کا کام ش. بک. نظام نے کیا ہے۔

## ۵

در اصل ادبی سماجیات کا کام اردو کی شعری تخلیقات میں نظم ہی پر بہتر طریقے پر کیا جاسکتا ہے کہ یہاں روایتی رموز و علامت کی اتنی اجارہ داری نہیں ہے جتنی غزل میں ہے اور جو ہے بھی اسی کی تشریح و تاویل غزل کے رموز و علامت کے مقابلے میں کہیں بہتر طور پر ممکن ہے۔ عداوہ برس ترقی پسند تحریک کے دورِ شباب میں جو یکسانیت سمجھی نظموں میں پیدا ہو گئی تھی وہ بھی اب تقریباً ختم ہو چکی ہے اور ہر نظم نگار کو اپنی بات کہنے کی اور انفرادی رنگ میں اپنی بات کہنے کی فکر ہے البتہ یہ ضرور ہے کہ اکثر و بیشتر نظموں کا رواج نہیں رہا ہے نہ مشاعروں میں نہ رسالوں میں۔

اسباب کچھ بھی کیوں نہ ہوں نظم کی طرف یہ بے توجہی تشویش طلب ہے اس سے نہ صرف طبع زاد فکر اور ندرت بیان کی روایت کمزور پڑتی ہے بلکہ

طرز بیان کی رنگارنگی اور خیال کی تازگی بھی مشاہیر ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ قابل ذکر بات یہ بھی ہے کہ مختصر نظیں اپنی تمام برق سامانی اور چکا چوند پیدا کرنے والی کیفیت کے باوجود طویل نظموں کی روایت کے ہم پلہ نہیں ہو سکتیں۔ بلاشبہ شاعر کے لیے ایسا کوئی نسخہ تجویز نہیں کیا جاسکتا کہ وہ طویل نظم لکھے یا مختصر، مگر مجموعی طور پر یہ قابل ذکر ہے کہ اقبال اور جوش اور کسی قدر مجاز اور فیض اور جہانزی کے بعد طویل نظموں کا دور ہی ختم ہو گیا ہے گو بیچ بیچ میں سرمد جعفری، کیفی، عظمیٰ اور جاں نثار اختر نے اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے مگر بحیثیت مجموعی طویل نظم نگاری کی روایت اخترا لایمان کے غیر معمولی کارناموں کے باوجود آگے نہیں بڑھی۔ یہ ضرور ہے کہ اخترا لایمان کی غیر معمولی ذہانت نے نظم کو پہنائی دے کر اس کمی کو قدرے پورا کیا ہے لیکن طویل نظموں کا سرمایہ ان کے ہاں بھی بہت محدود ہے اس کی بڑی وجہ غالباً وسیع تر اور مربوط تر نفس مضمون کا فقدان ہے جس کی وجہ سے ہنرمند سے ہنرمند فن کار بھی چند الفاظ میں ہی بات کہہ کر اور ان میں تدراری اور معنویت پیدا کر کے مطمئن ہو جاتا ہے کیونکہ اس کے پاس نتواقبال کی وسیع النظر فکر ہے اور نہ وہ ہم جہت تصور حیات ہے۔ یہی سبب ہے کہ آج بھی اقبال اردو نظم کے لیے شعل راہ بنے ہوئے ہیں۔ ہر چند کہ ان کا فلسفہ پرانا اور طرز فکر خاصہ غیر متعلق سا ہو گیا ہے۔

اردو نظم کا یہ بحران ہمارے دور میں شعری فکر کے بحران کا مترادف ہو گیا ہے جس کا سلسلہ ۱۹۶۵ء سے برابر جاری ہے۔ اس کے اسباب و محرکات سے بحث کرنے کا یہ محل نہیں لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ذمہ دارانہ فکر و تامل کی جس روایت کی بشارت ہمیں اقبال، جوش اور فیض سے ملی تھی وہ اب اظہار کے لیے نئے راستے تلاش کر رہی ہے اور ان نئے راستوں ہی پر اردو نظم کے سفر کا دارومدار ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے اصناف کی مقبولیت میں یہ مدد و جزر

محض اتفاقی نہیں ہوتے بلکہ ان کے پیچھے اسباب و عوامل کے پورے سلسلے کا فرما ہوتے ہیں یہی نہیں بلکہ ان کی دسترس مختلف بدلتی ہوئی ملا متوں اور تبدیل ہوتے ہوئے پس منظر اور معانی کی نئی سطحوں تک پھیلی ہوتی ہیں اور اسی مسلسل تبدیلی کی مدد سے ادب، سماج اور سماجی زندگی کی بدلتی ہوئی حقیقتوں سے اپنا رشتہ استوار رکھتا ہے۔

پھر یہ رشتہ بھی اکہرا نہیں ہوتا بلکہ برابر بدلتا رہتا ہے اور ہر ایک وقت کسی معاہدہ اور کسی مطالبہ اور اکرتا رہتا ہے یہی نہیں اس کے تلازمے بھی خاصے لا محدود ہوتے ہیں اور اسی لا محدودیت کی بنا پر وہ بدلتے ہوئے سماجی اور تہذیبی تلازموں سے ہم آہنگ ہو کر مختلف ادوار میں بدلتی ہوئی حقیقتوں کے باوجود بدلیغ اور بامعنی رہتا ہے۔

اس کا اندازہ ان نظموں کے اپنے زمانے کے بہت بعد تک زندہ رہنے سے لگایا جاسکتا ہے جب تک ان کے اندر چھپے ہوئے اشارے اپنی بلاغت اور ہمگیری نہیں کھوٹے اور اپنے آغوش میں بدلتی ہوئی عصری حقیقتوں کو سمجھانے کی قوت اور سمائی رکھتے ہیں اُس وقت تک ان کی رسائی اور ہمہ گیری متاثر نہیں ہوتی اور ان کی مقبولیت بڑھتی جاتی ہے۔

دراصل ادب اور بالخصوص شاعری کی ساری جدوجہد ہی اپنے دور سے آگے بڑھ کر اگلے زمانوں میں بھی زندہ اور بامعنی رہنے کی جدوجہد ہے اور اس میں ادبی سماجیات خاصی مددگار ثابت ہوتی ہے اور نظم — اور خاص طور پر اس کا دورِ حاضر — اسی ابدیت اور اسی جاودانیت کی کوشش کا آئینہ دار ہے۔

ناول کو دیکھنے اور پرکھنے کے مختلف زاویے ہیں۔ کچھ لوگوں کے نزدیک ناول اپنے وقت کی داستان ہے اور اگر کسی ناول کو پرکھتا ہو تو اس کے دور کے پس منظر میں پرکھتا ہی زیادہ مفید ہوگا، وہ اپنے زمانے کی لغت میں جاو ادانی حقیقتوں کا بیان ہے مگر لغت اس کے اپنے دور ہی کی ہوگی۔

اس کے برخلاف ناول فہمی کا ایک اور انداز بھی ممکن ہے وہ یہ کہ ہر ناول کا کم سے کم زندہ رہ جانے والا حصہ معاصر قضا اور معاصر حقیقتوں سے جڑا ہوتا ہے اس لیے ہر ناول کو اس کے دور تخلیق کی روشنی میں دیکھنے اور پرکھنے کے بجائے معاصر حقیقتوں کی روشنی میں دیکھنا اور پرکھنا چاہیے اس اعتبار سے جو ناول ماضی سے محض متعلق ہوتا ہے وہ محض ماضی بن کر رہ جاتا ہے۔ ناول کی زندگی اس کے متواتر برتے ہوئے تناظر میں مضمر ہے کہ وہ محض تاریخ نہیں بلکہ تاریخ کے چوکھٹے سے باہر نکلتی ہوئی زندگی ہے۔

ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں میں ناول ایک زندہ جمالیاتی وحدت کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے اور ناول کے آئینے میں معاشرے کی پہچان کا نیا وسیلہ سامنے آتا ہے۔

ناول چونکہ زندگی کو وسیع تر کینوس پر پیش کرتا ہے اس لیے اس سے مطالبات بھی بڑے کیے جاتے ہیں۔ وہ محض اپنے زمانے کی یا کسی زمانے کی زندگی ہی کو بیان نہیں کرتا بلکہ اس کی ان ڈھکی چھپی تہوں کو بھی سامنے لے آتا ہے جن کے بغیر اسے سمجھا ہی نہیں جاسکتا خواہ وہ زندگی ماضی کی ہو یا آنے والے دور کی جسے تخیل کے ذریعے ناول نگار نے اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے۔

اس اعتبار سے ہر ناول زندگی کی ایک نئی تعبیر ہے اور یہ زندگی صرف کسی ایک دور تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے دائرے پھیلتے اور بڑھتے رہتے ہیں ناول زندگی کو صرف پیش ہی نہیں کرتا بلکہ مخصوص زاویہ نظر سے پیش کرتا ہے اس لحاظ سے وہ بیک وقت معروضی بھی ہے اور موضوعی بھی، داخلی بھی ہے اور خارجی بھی، کیونکہ وہ کسی دور کی زندگی کے واقعات کو مربوط اور بامعنی ڈھنگ سے پیش کرتے وقت خود اپنی نظر اور بصیرت کو بھی بے نقاب کرتا ہے جیسے کہ رہا ہو کر یہ زندگی کی وہ تصویر ہے جو میں نے دیکھی ہے جو میں نے بنائی ہے۔ اس لحاظ سے ہر ناول معروضی بھی ہے اور موضوعی بھی۔

لیکن اس کے علاوہ بھی ناول کا ایک اور روپ اس وقت ابھرتا ہے جب ناول نگار کی زندگی کے بہت بعد میں اس ناول کو اس کی شخصیت سے کم و بیش الگ کر کے دیکھا اور پڑھا جاتا ہے اور اس ناول نگار کی پیش کردہ تصویروں کے رنگ و روغن میں اکردار اور واقعات میں وقت کچھ ایسی تعبیروں کا اضافہ کر دیتا ہے جو شاید خود مصنف کی نظر میں بھی نہیں تھیں یہی تعبیر وقت اور زمانے سے ماورا ہے۔

ناول کی بنیاد کشمکش پر ہے اور یہ کشمکش کم سے کم دو بنیادی عناصر کے درمیان ہوتی ہے ان کے علاوہ بھی مختلف عناصر کے درمیان کشمکش ہوتی ہے لیکن دو بنیادی عناصر کی کشمکش مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور اس کشمکش کے مد و جزیرے ناول کا پورا تانا بانا جاتا ہے۔

اس کشمکش کو ادبی سماجیات ایک زاویے سے نہیں دیکھتی بلکہ مختلف نظریات سے دیکھنے کی قابل ہے اس کے پیچھے جو دوسرے عناصر کارفرما ہوتے ہیں ان کی بھی اپنے طور پر تعبیر و تشریح کرتی جاتی ہے۔ طرے کے برخلاف ناول میں ناول نگار کو خود اپنی بات کہنے کی آزادی بھی ہے منظر کشی کی سہولت بھی ہے اور کردار کے ذہن اور دل میں جو خیالات پیدا ہوتے ہیں ان کی عکاسی کی آسانی بھی۔

## ۲

ناول کے پیچھے ایک لطیف اور بلند ناول ہوتا ہے جس میں ساری اشارت اور بلاغت زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی سے آتی ہے۔ بظاہر ناول واقعات بیان کرتا ہے لیکن اس بیان کے پیچھے کارفرما کرداروں کی داستانِ حیات ہوتی ہے اور چونکہ ہر دور میں انسانوں کے دکھ درد، نشاط و کیف، خوشی اور غم کے پیچھے واقعات کا ایک سلسلہ اور رد عمل کا ایک طویل رشتہ ہوتا ہے اس لیے یہاں ہر فرد ایک جہانِ معنی کے طور پر سامنے آتا ہے اور ان افراد کے باہمی رشتوں سے ہی ناول نمودار ہوتا ہے۔

اس لحاظ سے تو ناول کچھ کرداروں کی آپ بیتی ہوتے ہوئے بھی ان شخصیتوں اور کرداروں ہی سے نہیں ان کے دور سے بھی کہیں آگے جاتا ہے یہ اکہری سچائی باریادہرائی جاتی رہی ہے کہ ناول اپنے دور کی عکاسی کرتا ہے مگر اس سچائی کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے کہ اسی عکاسی کے پیچھے اس کے اپنے دور کی وہ صفتیں یا صداقتوں کے وہ روپ بھی ہوتے ہیں جو اس کے دور سے ماوراء ہیں اور اسی وسیع تر حقیقت کے سہارے وہ تاریخ نہیں بن پاتا بلکہ اس سے برتر اور اس سے زیادہ موثر حقیقت کے طور پر اپنے زمانے کے بہت بعد تک پڑھا جاتا ہے۔ چنانچہ ایسے ناول بھی جو ایک مخصوص دور کی عکاسی کا دم بھرتے ہیں۔ اس دور سے بہت آگے نکل جاتے ہیں کیونکہ وہ اس دور کی عصری سچائیوں تک محدود رہنے کے بجائے ان سچائیوں میں جھلکنے والی ان حقیقتوں پر نظر رکھتے ہیں جن کا تعلق وسیع تر انسانی رشتوں اور قدروں سے ہوتا ہے اور اسی لیے ان میں گہری دل چسپی ان کے بعد آنے والی نسلوں کو بھی ہوتی ہے اور یہ دلچسپی محض گزری ہوئے واقعات کے طور پر نہیں ہوتی بلکہ ایک معاصر حقیقت کے طور پر اور انسانی نفسیات اور عمرانی زندگی کے ایک زندہ اور معاصر اشاریے کے طور پر ہوتی ہے۔ کوئی ناول عہدِ گزشتہ کی کتاب کی طرح نہیں پڑھا جاتا بلکہ عام طور پر یہ معاصر معنویت کے لحاظ سے اور اپنی ہم عصر ہمت کے مطابق



ہی پڑھا جاتا ہے اسی لیے اس کے واقعات اور کرداروں میں ہر روز نئے  
معنی بھرتا جاتا ہے اور اسے اپنی فہم و فراست اور اپنی آپ بیتی کے مطابق سمجھتا  
اور اس سے لطف اندوز ہوتا جاتا ہے۔ یہی معصراۃ معنویت ناول کی تازگی  
کا راز ہے۔

ٹالسٹائی کے ناول جنگ اور امن (وار اینڈ پیس) یا عبدالحمید شرر کے ناول  
”فردوس بریں“ یا فلور فلورنڈا کو بھیجے جن میں واقعات پر زمانے اور وقت  
کی مہریں لگی ہوئی ہیں خود ناول نگار نے انھیں تاریخی واقعیت سے منسوب  
کر کے انھیں ایک خاص دور اور زمانے سے متعلق قرار دیا ہے پھر بھی ان ناولوں  
کو کوئی پڑھنے والا تاریخ کے نقطہ نظر سے نہیں پڑھتا بلکہ ناولوں کے بیچ و خم میں وہ اپنے  
دور کی پرچائیاں دیکھتا ہے شیخ علی وجودی کی چالاکیاں اور عیاریاں اسے کسی گزریے  
ہوئے دور کی شخصیت ہی کی یاد نہیں دلاتی بلکہ اپنے دور کے مزاج کی طرف متوجہ کرتی ہے۔  
ناول کے واقعات اور کرداروں کی یہی تہ داری ان میں دلچسپی اور معنویت  
کا سبب بنتی ہے اور وہ کسی ایک دور کی یادگار بننے کے بجائے ہر دور کی  
معنویتوں کے امین بن جاتے ہیں اور ان بلیغ حقیقتوں کی طرف اشارہ کرتے  
ہیں جو کسی ایک دور کے ساتھ ختم نہیں ہوتیں بلکہ نئے روپ رنگ بدل  
کر ظاہر ہوتی رہتی ہیں۔ اردو ناولوں کی ان بلاغتوں پر ابھی تک کام نہیں  
ہوا ہے مگر یورپ میں مختلف ناولوں کے بدلے ہوئے سیاق کی معنویتوں  
پر برابر کام ہوتا رہا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے اردو ناولوں میں جہات کی  
نہی ہوگوا ابھی تک ان کا خاطر خواہ مطالعہ نہیں ہوا ہے۔

مثال کے طور پر کردار ہی کی سطح پر مطالعہ کیا جائے تو ”فسانہ آزاد“ کا  
کردار خوجی اور نذیر احمد کے ناول ”قربت النصوص“ کے کردار کلیم اور مرزا ظاہر اور بیگ  
آج بھی نہ صرف زندہ ہیں بلکہ شاید اپنے زمانے سے زیادہ ورہ ہیں اور  
لطف یہ ہے کہ اپنے خالق ناول نگاروں کی مرضی اور منشا کے برخلاف زندہ ہیں۔  
ظاہر ہے کہ ناول ”فسانہ آزاد“ آزاد کے افسانے کے طور پر لکھا گیا اور  
سرشار کا مقصد آزاد کو ہیرو کے طور پر پیش کرنا اور ان کے مطمح نظر اور تصویر حیات

کی تردید و اشاعت تھا۔ خوجی اس ناول میں آئے تھے تو محض لطف کلام کے طور پر مگر اس کو کیا سمجھے کہ آج خوجی آزاد سے کہیں زیادہ زندہ کردار کی حیثیت سے یاد کیے جاتے ہیں۔ یہی حال کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کا ہے جنہیں نذیر احمد نے اپنے ناول ”توبۃ النصوح“ میں منفی اور مضحک کرداروں کی حیثیت سے پیش کیا ہے لیکن آج ان کا ناول پڑھا جاتا ہے تو ان ہی کرداروں کی وجہ سے اور وہ کردار بھی نذیر احمد کے نظریے کے برخلاف نذیر سمجھے جاتے ہیں اور ہر دور اپنے مزاج کے مطابق ان کرداروں میں اپنی منفیتیں دیکھ سکتے ہیں۔

اسی تلازمے کو اور آگے تک پھیلایا جاسکتا ہے۔ مرزا محمد ہادی جو رسوا کے نام سے مشہور ہوئے خود اس کی زد میں آگئے۔ مرزا محمد ہادی مرزا تخلص کرتے تھے مگر ناول سمجھتے وقت انہوں نے دو کردار ڈھالے۔ ایک امر او جان آدا کا اور دوسرا اس کے مخاطب اور اس کے وقایع نویس یا لڑا زار مرزا رسوا کا مصلحت اس میں یہ تھی کہ پہلے امر او جان آدا کی سرگزشت ناول کی شکل میں مرزا رسوا بیان کر دیں گے پھر امر او جان مرزا رسوا کے سوانحی حالات لکھیں گی مگر ہوا یہ کہ جب ”مرزا رسوا“ کی لکھی ہوئی امر او جان آدا کی سرگزشت چھپی اور اسے مقبولیت حاصل ہوئی تو پڑھنے والوں نے اسے مرزا محمد ہادی سے غسوب کر کے انھیں کا تخلص رسوا قرار دے لیا اور مصنف خود کردار بن گیا۔

یہ مصنف کے خود کردار بن جانے کا واقعہ اردو ادب میں اپنی نظیر آپ ہے۔ جہاں تک ناول ”امراؤ جان“ کا سوال ہے اس کی مقبولیت اور توجیہ بھی مختلف طرز پر ہوتی رہی ہے۔ پہلے دور میں اس کا لطف محض ایک تہذیبی دستاویز کے طور پر لیا جاتا رہا اور اس کے طرز بیان کی سلاست اور لطیف بیان ہی کو اہمیت دی جاتی رہی پھر نور شیدائے اسلام نے اس کی فنی لطافتوں پر نظر ڈالی اور اسے ایک نئی اہمیت سے روشناس کیا بعد کے دور میں میرے مقدمے نے اس کی ایک اور اہمیت — تمثیلی جہت — اجاگر کی اور اسے محض ایک دور کی روداد سے زیادہ ایک وسیع تر معنیوں کا اشاریہ قرار دیا۔ ان تینوں

مطالعوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ کس طرح ایک ہی ناول کو ہر دور اپنے آئینے میں دیکھتا ہے اور اس کا مطالعہ اپنے ڈھنگ سے کرتا ہے۔

### ۳

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہر ناول کی توجیہ و تعبیر مختلف سطحوں پر ہوتی رہی ہے اور سطحوں پر جو ہر دور کے کھنے والے مصنف کی ذات کو شامل کرتے آئے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ اس توجیہ و تعبیر میں مصنف سے کہیں زیادہ ہر دور کے مفسروں کا ذہن اور مزاج کا فرما رہا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ان مفسروں نے اپنے طور پر ان ناولوں کو نئے سرے سے لکھا ہے اور ان کے کرداروں کو اپنے تصورات کے مطابق ڈھالا ہے۔

یہی صورت کم و بیش بعد کے ناول نگاروں کے ساتھ بھی پیش آئی ہے۔ نذیر احمد، سرشار، خورشید اور سموا کا ذکر آچکا ہے بعد کے دور میں پریم چند کی مثال بھی دی جاسکتی ہے اور اس کے بعد کے ناول نگاروں میں قاضی عبدالغفار ریٹے کے خطوط، کرشن چندر (شکست)، راجندر سنگھ بیدی (ایک چادر میلی سی)، قرۃ العین حیدر (میرے بھی منم خانے، آگ کا دریا) وغیرہ شامل ہیں جتنا زمانہ قریب آتا جاتا ہے معاصر ناول نگاروں کے منشا اور توجیہات واضح ہوتی جاتی ہیں اور ان ناولوں کی وسیع ترمیمی حیثیت متاثر ہوتی جاتی ہے گو اس سے ان ناولوں کی بلاغت اور تہ داری پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

ناولوں کی تہ داری کی سطحیں مختلف ہو سکتی ہیں۔ عام طور پر مہاے پڑھنے والوں کی دو سطحوں ہی کو اہمیت دی گئی ہے۔ ایک بیانیہ سطح، دوسری اس کی تمثیلی سطح۔ لیکن اس کے علاوہ بھی مختلف سطحوں پر ان ناولوں کا مطالعہ کیا جاتا چلے یہ تا کہ ان ناولوں کی صحیح معنویتوں کا دائرہ واضح ہو سکے۔

شروع کے دور کے تاریخی اور معاشرتی ناولوں سے قطع نظر اردو ناول نے اپنا دائرہ خاص وسیع رکھا ہے۔ نذیر احمد، سرشار، خورشید اور سموا سے پریم چند تک آتے آتے ناول کا طبقہ داری کرداری کچھ کچھ ہو جاتا ہے اور اس کے سایے

میں صرف متوسط طبقے کے باندھے ترچھے کردار ہی نہیں بیچتے بلکہ عام طبقوں کے معمولی انسان بھی سامنے آتے ہیں اور ان کا مطالعہ اس دور کی عمومی حقیقتوں کو بے نقاب کر سکتا ہے۔

مثال کے طور پر نذیر احمد سے لے کر قرۃ العین حیدر تک کے ناولوں کو سامنے رکھیے دوسرے کے ناول نگاروں کو بھی اس وجہ سے نظر انداز کیا جا رہا ہے کہ وہ ہمارے دور سے بہت قریب ہیں اور ان کے منصوبوں اور باقی انصاف کے بارے میں غلط یا صحیح ہمارے دور کے پڑھنے والوں کو واقفیت ہے (نذیر احمد نے غالباً پہلی بار اپنے دور کے متوسط طبقے سے کردار چنے اور ان کی داستانِ حیات اپنے طور پر لکھنے کی کوشش کی۔

یہی صورت سرشار کے ہاں ملتی ہے گو سرشار کا فن جگہ جگہ اپنے کرداروں میں زیادہ تخیلی انداز پیدا کرتا جاتا ہے اور ایک پر تصنع فضا بنتا جاتا ہے پھر بھی آزاد کا کردار شروع کے نوابی ماحول سے آزاد ہو کر فسانہ آزاد کی چوتھی جلد کے آخر تک سماجی مصلح کی شکل اختیار کر لیتا ہے مگر یہ وہ دونوں صورتوں میں متوسط طبقے ہی کا ایک فرد — اور یہی صورتِ خوبی کی ہے۔ گویا اپنی تمام مبالغہ آرائیوں کے باوجود متوسط طبقہ اپنی جڑیں ناول میں تلاش کر رہا تھا۔

شر کے تاریخی ناولوں میں بھی اسی متوسط طبقے کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش نظر آتی ہے اور فردوس بریں میں خصوصاً سلطنت کے تقاضوں اور شاہی مملات کی سازشوں سے کہیں بڑھ کر ان کے اثرات متوسط طبقے پر ہی دیکھے اور دکھائے گئے ہیں۔

رتوانے اسے اور زیادہ واضح کر دیا کہ امرا و جان آدا ہو یا اس دور کا نوابی دربار اس کی تصویر کشی متوسط طبقے ہی کی زبانی ہوتی ہے اور صرف انہی حقیقتوں کو اہمیت دی گئی ہے جو اس طبقے کے لیے معنویت رکھتی تھیں واقعات اور کرداروں کے پیچھے بھی انہی قدروں کی شکست و ریخت کی کہانی دہرائی گئی ہے جو اس طبقے کو عزیز تھیں۔

پریم چند تک آتے آتے نیا بلقائی شعور ابھرا اور نچلے طبقوں کو بھی ناول کی دنیا

میں نمایندگی نصیب ہوئی جس کا سب سے واضح اور مست ثبوت نمونہ دان نے فراہم کیا۔ کسانوں کے باقصوص غلام ہندستان کے غریب ترین کسانوں کے اربانوں اور خواہشوں کی تصویر نمونہ دان میں جس طرح پیش کی گئی اس نے ناول کی نئی جہات کی طرف متوجہ کیا۔ اس طرح اردو ناول کا دائرہ متوسط طبقے سے نچلے متوسط طبقے تک اور پھر کسانوں تک پہنچا اور پوری، گویر سے لے کر سورداں اور چنیا تک اسی خاندان کے فردین کر سکتے آئے۔

اس کے علاوہ ایک اور پہلو سے بھی اردو ناول پر غور کرنا ضروری ہے اردو ناول کے مختلف ادوار میں قصے کے کوران کی نوعیت بدلتی رہی ہے۔ بے شک ہر ناول کا قصہ کسی نہ کسی بنیادی آدب پر مشتمل ہے مگر آدب پرش اول تو معتقدات کی ہے اور دوسرے دھیرے دھیرے اس کی حیثیت خارجی سے زیادہ داخلی ہوتی گئی ہے (گو اسے کیلے کے طور پر تسلیم کرنا مشکل ہے) مثلاً "توبہ نصوح" میں کلیم سے سارا جھگڑا ایک ظاہری معاملے یعنی نماز کی باقاعدہ ادائیگی سے ہے جس کا تعلق گو عقیدے سے ہے مگر اس عقیدے کے ظاہری اظہار سے زیادہ ہے گو یا مسئلہ ایک ایسے عمل کا ہے جو دیکھا جاسکتا ہے اور قصے کی ساری دلچسپی نصوح کے اسی مطالبے اور کلیم کے انکار پر مرکوز ہے۔

یہی خارجی نوعیت ان مختلف ناولوں کی مرکزی کشمکش کی ہے جو برقرار اور ختم ہونے لگے۔ برقرار کے چار جلدوں والے "فسانہ آزاد" کی مرکزی کشمکش آزاد کے سفر سے واپسی اور فتح مندانہ واپسی پر ختم ہوتی ہے جسے ناول پڑھنے والا اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھ سکتا ہے۔

البتہ اس دور میں استثناء ہے تو مرزا محمد ہادی رسوا کے ناول "امراضِ آدا" کا ہے۔ ناول میں دلدار خاں کا کردار "امراؤ جان آدا" کے بچپن ہی میں اغوا کر کے اسے طوائف کے ہاتھ بیچ ڈالنے کا ذمہ دار ہے مگر وہ ناول میں صرف دو مواقع پر ظاہر ہوتا ہے اور بنیادی کشمکش اس کے اور امراؤ کے کردار کے درمیان نہیں ہے بلکہ طوائفوں کے ہاتھ بچی ہوئی لڑکی کے اندر کی کشمکش ہے جو ایک مام خاتون خانہ کی طرح زندگی بسر کرنے کی خواہش مند ہے اور اس

خواہش کے ماتحت مختلف لوگوں کے ساتھ بھٹکتی رہتی ہے۔ یہاں اس کا مزاحم ہوتے ہیں تو حالات اور اس کی ذمہ داری کسی ایک فرد پر نہیں ڈلی جاسکتی بلکہ مملع میں جاری و ساری تعصبات اور روایات ہی پر عائد کی جاسکتی ہے اس کا سب سے اہم ناگ اظہار امر او جان کی اپنی والدہ اور بھائی سے ملاقات والے سین میں ہوتا ہے جب وہ اپنی پرانی محبتوں کے باوجود ایک دوسرے سے کبھی پھر دلتے پر مجبور ہو جاتے ہیں یہاں ان کو جدا ہونے پر مجبور کرنے والا کوئی ہے تو وہ ان دیکھے ریت رواجوں کا ہاتھ ہے جو بظاہر کسی کو نظر نہیں آتا مگر اصل محرک اور محرر وہی ہے دلاور تو محض اس کی ایک ابتدائی شکل بن کر سامنے آیا تھا۔

یہ خاموش اور ان دیکھے عناصر کی اثر انگیزی اس دور کے ناول میں جس کا میاب طریقے سے امر او جان میں ظاہر ہوئی ہے وہ محض ایک استثنائی شکل ہے بعد کو پریم چند کے ناولوں تک میں یہ کشمکش اس قدر علامتی ڈھنگ سے ظاہر نہیں ہو پائی مثلاً "گنودان" میں ہوئی اور دھنیا کی ساری زندگی کی خواہش گھائے پالنے پر مرکوز ہو جاتی ہے اور اس خواہش کو پورا کرنے میں وہ کامیاب نہیں ہوتے اس راہ کی نا کامیاں ہیں جو مادی صورت میں سامنے آتی ہیں مگر امر او جان کا سا علامتی ڈھنگ اختیار نہیں کرتیں۔

بعد کے دور کے ناولوں میں یا تو تعمیلی واقعات کا سہارا لیا گیا تھا تاریخی واقعات کا اور اس لحاظ سے ان میں مرکزی بحران کارنگ گویا حالات کی ستم ظریفی یا چہرہ دستی کی شکل میں سامنے آتا ہے جن کے لیے کردار خود ذریعہ نہیں ہیں مثلاً قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین (داس نلس) اور فوجی دستور کے (آجن) سے لے کر ہمارے اپنے دور کے ناول ظفر پیمائی کے (فرار) اور عبدالصمد کے "زمین" تک میں ناول آزاد تعمیل کے ذریعے پروان نہیں چڑھا ہے بلکہ ایک لازمی تاریخی مجبوری کے تحت آگے بڑھا ہے یہ کوئی ایسی داستان نہیں ہے جسے محض مصنف کے تخیل نے جنم دیا ہو بلکہ اس کا مرکزی بحران تو تقسیم ہند ہی نے فرو ہم کیا ہے اور مصنف نے محض اس بحران کے گرد واقعات اور

کرداروں کا تانا بانا اپنے طور پر بن دیا ہے اسی ضمن میں حیات النصارى کے ناول ”لہو کے پھول“ اور خواجہ احمد عباس کے ”انقلاب“ کا ذکر بھی ضروری ہے۔

اب ناول کی عقلی زمین تخیل کے بجائے تاریخی حقیقت پر قائم ہو گئی جسے فن کاری کے ساتھ مختلف کھفے والوں نے اپنے اپنے طریقے سے برتا ہے اگر استثنائی صورت حال ہے تو راجندر سنگھ بیدی کے ناول ”ایک چادر میلی سی“ میں ہے جس کی بنیاد سیکھ پلور کے ایک روایتی قصے پر ہے یہاں کشمکش ایک روایتی دستور اور سچے کھرے جسمانی لگاؤ کی ہے مئی کشمکش جسمانی ضرورت اور روایت کے درمیان ہے اور اس کا حل سماجی فریضے کی تکمیل کی شکل میں سامنے آتا ہے جب ہیرا اور ہیرداس دونوں بیٹی کی شادی کی شکل میں گویا اپنی تکمیل کے احساس تک پہنچتے ہیں۔

ظاہر ہے یہ قصے اور کرداروں کی صرف ایک تعبیر ہے اور اسی قصے کو اور کرداروں کو مختلف ڈھنگ سے بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ اردو ناول کی اس آزادانہ تعبیر و تشریح کے حدود دورِ حاضر میں بہت کم ہو گئے ہیں اور ہمارا ناول زیادہ تر حقیقی واقعات کی حد بندی میں محصور معاصر تاریخ ہی حیثیت اختیار کر گیا ہے جس میں تعبیر اور توجیہ کی غنائش بہت کم ہے۔ گو اردو میں اچھی خاصی تعداد ایسے ناولوں کی بھی ہے جو اس تاریخی جبر سے ہٹ کر کچھ نئے نگران میں دیرپا عناصر کی کمی ہے اور واقعات اور کرداروں کی وہ تازگی اور تہ داری نہیں ہے جو ناول کی دسترس کو اس کے دور سے بہت آگے تک لے جاسکے۔ قاضی عبدالستار کے ناول گو پریم چند کی روایت کو تو آگے بڑھاتے ہیں اور دیہات کی فضا کو نئے ڈھنگ سے اپنا موضوع بناتے ہیں مگر ان میں بھی تہ داری کی کمی کھٹکتی ہے۔

۴

اردو ناول کا سرمایہ گو کم مایہ نہیں مگر ناول کی تہ داریوں کا مطالعہ ابھی تک گہرائی کے ساتھ نہیں کیا گیا ہے اور اس کے پیچھے کارفرما حقائق کی توجیہ اور تعبیر

پر مناسب توجہ نہیں کی تھی ہے۔ ناول ابھی تک تجزیاتی گہرائی تک نہیں پہنچ سکا ہے اور اس کا زور زیادہ تریمانیہ صداقتوں پر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناولوں کا فنی مطالعہ بہت کم ہوا ہے اور جو ہوا ہے وہ بھی بڑی حد تک تسلی بخش نہیں ہے۔ ناول دراصل ہمارے سماجی ارتقا کا ایک ایسا خاکہ فراہم کرتا ہے جسے مختلف طریقے سے دیکھا جاسکتا ہے اور مختلف جہات سے اس کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے اسی لیے ناول کو زندگی کی طرح متنوع اور بسیط قرار دیا گیا ہے مگر اس کی جہات کا تعین ہر زمانہ اپنے طور پر کرتا ہے اور اسی لیے ہر زمانے کے ناول الگ الگ ہوتے ہوئے بھی کسی ایک ایسے نقطہ پر مل جاتے ہیں جو تاریخ کی دسترس سے محفوظ ہے اور جسے بدلتے ہوئے حالات دھندلا نہیں کر سکتے ہیں۔

ناول کی ساری جاذبیت اسی ماورائے زمان و مکان کی خصوصیات میں مضمر ہے اور اس کی بنیاد اس کے کثیر الجہتی پر ہے۔ ناول جس قدر اپنے زمان و مکان کی آئینہ داری کے باوجود ان حدود سے اوپر اٹھ سکے گا وہ اتنا ہی زیادہ کامیاب اور مبلغ ہوگا۔ اس لحاظ سے ناول کا ہر وہ تصور جو اسے صرف اس کے اپنے دور تک اور اپنے معاشرے تک محدود کرتا ہونا کافی بھی ہے اور ناول کے لیے مقرر بھی۔ ناول تو اپنے زمانے کی فضا کے ذریعے وسیع تر انسانی زندگی کی بلاغتوں اور تدریوں کی بصیرت عطا کرتا ہے اور محض ایک دور یا ایک معاشرے تک محدود نہیں رہتا۔

اس اعتبار سے ناول اپنے دور کی داستان بھی ہے اور ہر دور کی داستان بھی کہ وہ اپنے زمانے میں صرف اسی کے زمان و مکان کی خصوصیات نہیں دیکھتا بلکہ ان کے پیچھے ان ابدی حقیقتوں کا پرتو بھی دیکھتا ہے جو کسی ایک دور یا کسی ایک علاقے تک محدود نہیں ہیں۔ اس کے بیانیہ حصوں کی سرحدیں بھی اپنے موضوع اور زمانے سے آگے تک پہنچی ہوتی ہیں اور انہی کے بل بوتے پر وہ اپنے زمانے کے بہت بعد تک پڑے جانے کے قابل رہتا ہے۔ ہر کامیاب ناول بے شک اپنے دور کا آئینہ بھی ہوتا ہے مگر وہ محض اپنے دور تک محدود نہیں رہتا کہ اس آئینے میں اسی دور کا عکس نہیں ہوتا بلکہ آنے والے ادوار بھی مختلف رنگ روپ سے جلوہ فرما ہوتے ہیں۔

اسی لیے ناول کے کئی سطحوں پر مطالعہ کرنے کی ضرورت پر زور دیا جاتا رہا ہے



بظاہر تو ناول کسی ایک زمانے کا قصہ بیان کرتا ہے اور عام طور پر مختلف کرداروں کی زبانی بیان کرتا ہے لیکن قصے کے تلنے بانے کے پیچھے وہ صرف اپنے زمانے ہی کے انسانوں کے اربانوں، حسرتوں اور آرزوؤں کو پیش نہیں کرتا بلکہ انسانیت کی ابدی قدروں کی طرف رہبری کرتا ہے اور زمان و مکان کی رسمی حد بندیوں سے آگے بڑھ کر تخیل کے ذریعے انسان کی عمومی خواہشات کی نشاندہی کرتا ہے۔

اس لحاظ سے اردو ناول کی تفہیم اور تعبیر بھی ہر دور میں مختلف طریقوں میں کی جاتی رہی ہے اور شاید آئندہ بھی یہ سلسلہ جاری رہے گا اس کا طبعاتی تجربہ بھی مختلف ڈھنگ سے ہوگا اور اس کا سماجی اور معاشرتی اور نفس مضمون کا تجزیہ بھی ہوتا رہے گا۔ ادب کی مختلف اصناف میں تعبیر و توجیہ میں جس قدر تنوع اور اختلاف کی گنجائشیں موجود ہیں وہ یہاں بھی ہیں بلکہ ناول چونکہ ایک وسیع تر دنیا پیش کرتا ہے اس لیے شاید غزل، نظم اور ڈرامے کے مقابلے میں یہ سبھی گنجائشیں یہاں زیادہ ہیں لیکن تفسیر اور تفہیم کے عمل میں ضروری ہوگا کہ ہم ناول کی اس ہمہ جہتی اور تدریجی کو ملحوظ رکھیں اور اس کے ذریعے مختلف ادوار میں جن وقوع حقیقتوں کی ترجمانی ہوئی ہے اور ان کے ذریعے جن وسیع تر اور وسیع تر تصورات تک ہمارے رسانی ہوئی ہے انہیں پیش نظر رکھیں کہ اسی صورت میں ناول کا تنقیدی مطالعہ ہمیں بہتر سماجیاتی مطالعہ کی طرف متوجہ کرے گا اور یقیناً اس کام میں دوسری تمام اصناف سے زیادہ موثر اور کارگر ثابت ہوگا کہ یہاں ہر قدر کے بننے بگڑنے کا عمل زیادہ واضح و آشکار طور پر دیکھا اور دکھایا جاسکتا ہے۔

مرثیے کا حال شنوی سے بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ مرثیے کا قصہ نہ تو محض فرضی اور تخیلی ہے اور نہ ہندستان کے کسی علاقے سے متعلق ہے۔ قصہ تمام تر واقعہ کر بلا سے متعلق ہے کردار سب کے سب عرب نسل کے ہیں اور میر و مذہبی وجاہت رکھتے ہیں۔ یوں بھی مرثیہ نہ تو محض ادبی مشغلہ ہے اور نہ صرف مذہبی شغل ہے بلکہ ادب اور مذہب دونوں سے متعلق ہے اور مرثیہ نگار خواہ کتنا ہی معتبر اور مستند کیوں نہ ہو کر بلا کے واقعات میں من مانی تبدیلیاں نہیں کر سکتا گو یا سبھی مرثیہ نگاروں کی ذہنی آئینج پر یہ پابندی عاید ہوتی ہے کہ وہ واقعات اور کردار بیان کرنے کے سلسلے میں مستند روایت کے پابند ہوں گے البتہ بیان کے طریقے اور پس منظر کے گل بوٹے اپنی مرضی کے مطابق بنا سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے مرثیہ نگار کے لیے پابندیاں بھی حد سے زیادہ ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ان دائروں میں رہ کر اپنی انفرادیت تسلیم کرائے اور اس کے مرثیے دور قدیم کی کتھائیں بن کر رہ جائیں بلکہ اس کے دور کے سننے اور پڑھنے والوں کو متاثر کرنے کی قوت رکھتے ہوں اور مزید برآں — ان کی ادبی حیثیت بھی برقرار رہے۔

اس لحاظ سے مرثیہ نگاروں نے مرثیے کی بنیاد چند ایسے انسانی جذبات پر رکھی جو براہ راست ان کے سننے والوں کو متاثر کر سکتے ہوں اور جو مرثیہ نگاران جذبات کی تصویر کشی کرتے ہیں کامیاب ہوئے صرف انہی کے مرثیے آج بھی عقیدت کے ساتھ پڑھے جاتے ہیں۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ اردو مرثیہ گو بعض دوسری اصناف کی طرح فارسی

سے آیا لیکن اس نے فارسی مرثیے کو بہت پیچھے چھوڑ دیا۔ بے شک مختتم کا شی کے مرثیے کو شروع میں نمونے کے طور پر پیش نظر رکھا گیا لیکن جلد ہی مرثیہ نگاری نے وہ ترقی کی جس کا تصور بھی ایران میں ممکن نہ تھا۔ یہاں مقصد صرف رونارلانا نہیں تھا بلکہ اس پوری فضا کو پیش کرنا تھا جس میں امام حسین اور ان کے رفیقوں نے اپنی قربانی پیش کی۔

اردو میں مرثیے کی ابتدا دکن سے ہوئی زاریاں بھی لکھی گئیں اور دہے بھی روئے گئے لیکن یہ صرف ادبی تاریخ نویسی کے لیے مفید معلومات فراہم کرتے ہیں۔ ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو سودا سے قبل کے مرثیے آج صرف تاریخ ادب میں زندہ ہیں سودا نے البتہ انھیں نیا اسلوب بخشا اور انھیں ادب کی ایک برگزیدہ صنف کی حیثیت دے دی۔

سودا کے مرثیے دو طرزوں میں ہیں۔ ایک طرز تو وہی عام ادبی رنگ ہے جس میں آگے چل کر خلیق، انیس اور دبیر نے نئی روشیں تراشیں اور جس کی مثال میں سودا کے دو مرثیے :

کل ایک نصاریٰ سے میں ازراہ نادانی

اور قاسما مرگ جو انا نہ مبارک باشد

شامل ہیں اور ان کی پیروی بعد میں بھی ہوتی رہی۔

دوسرا طرز برج بکھاشا اور پوری اور پنجابی آمیز بولیوں میں لکھے جانے والے مرثیوں اور نوحوں کی ہے اور ان کی تعداد بھی مکلیات سودا میں کچھ کم نہیں ہے ان میں ادبی آرائش و زیبائش کم ہے اور واقعات شہادت اور ان پر ماتم داری کا رنگ نمایاں ہے۔

اگر پہلی قسم کے مرثیہ کی مرثیہ ہی کو پیش نظر رکھا جائے تو بھی سودا کے مرثیے ندرت کلام اور انداز بیان کے انوکھے پس کے اعتبار سے قابل توجہ ہیں ان میں در خصوصیات پائی جاتی ہیں ایک تو ان مرثیوں میں واقعہ کربلا کو ماضی کے قحط کے طور پر پیش

کرنے کے بجائے اس کا رشتہ حال سے جوڑا گیا ہے خاص طور پر کل ایک نصاریٰ سے  
 میں ازراہ نادانی، میں مناظرے کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے اور اسی جہت سے  
 مرثیہ کا رخ پیش کیا گیا ہے دوسرے قاسم مرگ جو انا مبارک باشد میں ایک  
 انوکھی بات یہ پیدا کی گئی ہے کہ بیک وقت خوشی اور غم کا امتزاج دکھایا گیا  
 ہے بظاہر یہ مبارک بادی ہے مگر ذرا غور کیجیے تو یہ مبارک باد نہایت جاں کاہ اور  
 روح فرسا واقعہ پر دی گئی ہے پھر اس میں یہ پہلو بھی پیش نظر رکھا گیا ہے کہ شہادت  
 یا کسی عظیم مقصد کے لیے جان دینا دراصل عین شہادت ہے اور حیات ابدی کی  
 نوید اور اس لحاظ سے اس پر آنسو بہانے سے زیادہ مناسب ہے اظہار مسرت  
 اور مبارک باد یہ دونوں وہ طرز ہیں جن کو سوتا نے پہلی اور آخری بار استعمال  
 کیا اور یہ ان مرثیوں کی انفرادیت ہے اور آج بھی انھیں زندہ رکھے ہوئے ہے۔  
 سوتا سے قطع نظر خلیق نے مرثیہ گوئی کا جو طرز اختیار کیا وہی مدتوں چلتا  
 رہا اور آج بھی بڑی حد تک مرثیے کا کلاسیکی طرز ہے اس میں

- ۱۔ چہرہ
- ۲۔ عمر بزر
- ۳۔ آمد
- ۴۔ رجز
- ۵۔ رزمیہ
- ۶۔ شہادت
- ۷۔ بین

خاص اجزاء ہیں البتہ چہرے کے لیے مختلف طرز ہیں اور مختلف اسالیب اختیار  
 کیے گئے۔ انیس اور دسیر نے جتنے کمالات دکھائے اور انداز بیان کے جوہر صرف  
 کیے وہ زیادہ تر چہرہ، رجز اور رزمیہ ہی میں صرف کیے اور اسی کو اپنا اختیار فن  
 قرار دیا۔

خلیق، انیس اور دسیر نے محض مذہبی روایات کو نظم نہیں کیا ہے بلکہ خود  
 مذہبی روایات کے استحکام میں بھی مدد کی ہے بعض ضعیف روایتوں کو قوی اور

مقبول بنایا ہے اور بعض اہم روایتوں کو سرے سے نظم ہی نہیں کیا ہے اس اعتبار سے ان کو واقعہ کربلا کا مصنف نہ بھی قرار دیا جائے تو اس کا مفروضہ قرار دیا جائے گا اور چونکہ یہ مینوں حضرات اور ان کے مقلدین کا تعلق ہندوستان اور بالخصوص اردو کے ایک مخصوص دور سے تھا لہذا اردو کے مزاج، یہاں کے تمدن حتیٰ کہ یہاں کے لوگوں کے جذبات، رنج و الم اور احساسات، نشاط و غم کے مطابق مختلف مناظر کو خاص ترتیب کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جس سے تزکیہ نفس کی سی ارسطوی کیفیت پیدا ہوئی ہے یا کم سے کم پیدا کرنا مقصود ہے۔

یہ بات دہرائی ضروری سا ہے کہ اردو مرثیہ نگاری میں گو بظاہر واقعہ اور کردار دونوں غیر ملکی ہیں لیکن قصے کا بیان کردار نگاری اور فضا تمام ہندوستانی ہے۔ حد یہ ہے کہ لباس اور معاشرت ہی نہیں، تہذیبی رویہ اور فکری و عمل کے زاویے بھی ہندوستانی شرفاء کے بنے ہیں گویا عرب اور شام کے واقعات اور کرداروں کو مرثیہ نگاروں نے ہندوستانی رنگ روپ دے دیا تھا یہ اس لیے بھی ضروری تھا کہ ان مرثیوں کو سننے والے اور ان واقعات پر آنسو بہانے کا ثواب حاصل کرنے والوں کے مزاج کے مطابق ڈھالا جائے۔

مرثیہ کے بارے میں ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے اہم بات یہ ہے کہ ایک ایسا ماضی ہے جس میں حال کی شرکت کسی نہ کسی نہج سے قائم ہے یہ محض پُرانے زمانے کا ایک الم ناک واقعہ نہیں ہے بلکہ اس کی الم ناک کو تازہ کرنے والے مختلف عناصر اور عوامل دور حاضر میں موجود ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ اگر محض سیاسی عوامل ہی پر نظر رکھی جائے تو کھنڈ کے سماجی، تہذیبی اور سیاسی نظام کی تاریخی کا ماتم بھی انیس اور دہرے کے دور میں مرثیہ کی مقبولیت کا سبب رہا ہو گا۔ مدتوں لوگ، خاص طور پر اردو دھ کے لوگ، مرثیہ کے پردے میں واحد علی شاہی دور ہی پر آنسو بہاتے رہے ہوں گے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہوگی کہ واقعہ کربلا کے سبھی کرداروں پر اردو دھ کھڑے وابستگی بہت واضح ہے۔

کرداروں کے لباس طرزِ تکلم، حفظ مراتب اور تہذیبی رویوں تک میں اردو کا مزاج بوتا ہے :

لڑے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے  
جیسے بولتے مصرعے یا

یا رب رسول پاک کی کھیتی ہری رہے  
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

جیسے اشعار اس دور کے تمدن کی واضح شہادتیں ہیں۔

دراصل یہ دور اپنی سیاسی ہی نہیں ثقافتی لڑائی بھی لڑ رہا تھا اور اسے اپنی شکست کا پورا اندیشہ تھا اسی لیے وہ امام حسین کی شہادت کے پردے میں خود اپنی شہادت پر بھی آنسو بہا رہا تھا۔ خلیق سے بے کراہت اور دیر اور ان کے شاگردوں تک کے مراثنیٰ کی مقبولیت اور کیفیت اس احساس شکست کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے۔

ہندوستان پر برطانوی تسلط نے جس طرح پرانے نظام کو بدلا اور صدیوں پرانی روایتوں کو یکسر اجنبی بنا دیا اس کا اثر تہذیبی طور پر مرثیے پر بھی پڑا اور نابرابری کی اس جنگ میں مرثیے نے شہادت کو قبول کر لیا۔

آزادی کے بعد بھی مرثیے کی دل شکستگی کا یہ دور ختم نہیں ہوا۔ ہندوستان تقسیم ہوا، آزاد ہوا لیکن اس کی یکجائی اور تہذیبی سالمیت واپس نہیں لوٹی اسی لیے ہندوستان اور پاکستان میں مرثیے کی مراجعت ہوئی کہ اس مراجعت میں بہت سی ہم عصر درد مندیاں بھی چھپی ہوئی تھیں۔ جدید اردو مرثیے کا سلسلہ جوش ملیح آبادی سے مہدی نظم تک پھیلا ہوا ہے ان مراثنیٰ کی کیفیت بھی جدا کا نہ ہے جوش نے اسے حوصلہ مندی کو بیدار کرنے کا وسیلہ بنایا لیکن یہ صرف انھیں کا اختیار ہے دیگر مرثیہ نگاروں نے اپنی انفرادیت کے اظہار کے لیے مختلف وسیلے اختیار کیے۔

ظاہر ہے کہ معاصر اردو مرثیہ نگاروں کی تخلیقات کا ادبی سماجیات کے

۱۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر سید محمد عقیل کی کتاب ۱۲ اردو مرثیے کی سماجیات کا مطالعہ مفید ہوگا۔ گو اس میں سماجیات سے زیادہ تاریخی نقطہ نظر سے بحث کی گئی ہے مگر تدریم مراثنیٰ پر خاصہ تفصیلی تجزیہ ہے۔

نقطہ نظر سے تجزیہ یہاں ممکن نہیں لیکن ان پر واضح طور پر معاصر واقعات اور ہم عصر احساس و ادراک کی نشانیاں ملتی ہیں۔ ان کی درد مندی کی نوعیت بھی مختلف ہے اور ان کے طرز احساس بھی الگ ہے اور اس اختلاف کو ادبی سماجیات کی نظر سے دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے یہی اختلاف ہے جس نے دور جدید میں اردو مرثیے کی تجدید کی ہے اور اسے پھر سے مقبول و منف سخن بنا دیا ہے۔

انگریزوں کی غلامی ہندستان پاکستان سے لئی تو تقسیم کی ایک نکیر چھوڑ گئی۔ اردو داں آبادی اول تو خود ہندستان میں دوسرے درجے کے شہری کی حیثیت اختیار کر گئی دوسرے پاکستان میں مہاجر بن کر اجنبی قرار دی گئی گویا تقسیم بھی ہوئی اور تقسیم ہو کر بھی اجنبی کی اجنبی رہی۔ اس لیے نے پوری اردو دنیا کو ایک نئے بحران سے دوچار کیا اور اب جو مرثیہ لکھا گیا اس کے پیچھے ہجرت کا دکھ اور اجنبیت کا احساس بہت نمایاں تھا۔ اب امام حسین کی دشت کربلا میں بے بسی محض روایت نہیں تھی بلکہ ایک براہ راست احساس تھی۔

## ۲

وقت پرانے واقعات کو کس انداز سے اپنے سانچے ڈھالتا ہے اور پرانی حقیقتوں کو کس طرح نئے پیکر میں اپناتا ہے اس کی ایک مثال مرثیے کی روایت ہے۔

یہ بھی قابل غور ہے کہ اس روایت کو یا تو دکن کے آخری بادشاہ ہوا جس نے تانا شاہ کے دور میں عروج حاصل ہوا جس کے بارے میں کئی دکنی مورخین نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مظلومیت کا حسینی جامہ اس دور کے مرثیہ نگاروں نے

سے دو جدید میں کر بلکی تبلیغات کے استعمال میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب "سانو کر بلا بطور استعارہ" ملاحظہ ہو۔

ابو الحسن تانا شاہ کو پہنا دیا تھا جس پر حکومت وقت بھی ان کا احتساب نہیں کر سکتی تھی اور اس طرح ایک معقوب کو محبوب کی حیثیت دے دی تھی یا پھر کھنڈے کے اس دور میں جب انگریزوں کی حکومت اودھ کے فرماں رواؤں کو مجبور اور محصور کر رہی تھی اور آنے والی حکومت کے لئے افق پر پھیلے جا رہے تھے۔ عوام میں مریضوں کی اس ماحمی فضا کو شاید اسی خاموش احساس نے غیر معقولی مقبولیت بخشی۔ یہ گویا بے آواز ارمانوں کا کھیل تھا جسے دیکھتے اور محسوس تو سب کرتے تھے مگر اس کا ماتم کرنے کا یا ر کسی میں نہ تھا۔

اول تو واقعہ کی مناسبت قابل ملاحظہ حضرت امام حسین ہی کی طرح اودھ کے فرماں روا بھی بے قصور تھے اور ان کی طرح ہر قسم کے معقول مفاد کے لیے تیار، جنگ سے گریزاں اور اپنے دور کی صالح قدروں کے قدرداں جو کئی رہ گئی تھی اسے اس دور کے مریضے گوشوارے پورا کر دیا اور اس طرح ان فرماں رواؤں کو بھی صالح فرماں رواؤں کی تصویر دکھا کر آگاہ کر دیا۔

دوسرے اس بے بسی میں شامل مردوزن جن کی مروتیں، محبتیں اور شرافتیں اب زیر امتحان تھیں اور ان کے سامنے یا تو اپنے آدرش ترک کرنے کا راستہ تھا یا پھر جان دینے کا اور جاگیردارانہ نظام میں ذاتی تعلقات اور رابطہ ذاتی مفاد سے عظیم تر ہوتے ہیں اسی لیے ان وفاداریوں کی حنا طر اور اپنے معقولات اور اقدار کے تحفظ میں وہ سربکف ہوئے اور بالآخر شہادت پائی، ان کبھی کرداروں میں کھنڈے کے مردوزن کی تصویریں جھلکتی ہیں۔ حد یہ ہے کہ ان کے لباس، طرز کلام اور تمدن اور اٹھنے بیٹھنے تک میں کھنڈر چاہا ہوا ہے۔ تیسرے شہادت کی اس عقیبی زمین میں جس معاشرت کی تصویر کشی کی جا رہی ہے وہ کھنڈے کے مشترک کچرے الگ نہیں ہے بلکہ اسی کا ایک حصہ ہے اس کی مثال لباس، طرز گفتگو، باہمی تعلقات اور مختلف واقعات پر انفرادی اور شخصی رد عمل سب میں تلاش کی جاسکتی ہیں مثلاً بی بی زینب ایک ہندوستانی بلکہ کھنڈے کے مسلم معاشرے کی خاتون معلوم ہوتی ہیں عرب خواتین تو میدان جنگ میں بھری ہوئی اونٹوں کی ہڈیوں تک سے لڑی ہیں مگر بی بی زینب ہندوستانی مسلم گھرانے کی خواتین



کی طرح محبت اور وفاداری ہی کی مجسم تصویر نظر آتی ہیں۔

یہ سب ایک تاریخی جبر کا شکار ہیں بالکل اودھ کی فرمانرواؤں کی طرح جو اپنی دانست میں تو حکومت کے جائز وارث اور ایک ریاست کے خود مختار فرماں روا ہونے کا حق رکھتے تھے مگر حالات نے انھیں جبر کا شکار بنا دیا تھا اور ایک جاہل بیزید نے ان سے بیعت حاصل کرنے کا کھڑاگ پھیلارکھا تھا۔

اس طرح کی کئی اور مثالیں اس دور کی تہذیبی اور سیاسی فضا اور مریضی کی تعمیلی فضا میں نظر آئیں گی صدیہ ہے کہ اس دور کی حکومت اور اس کے فرمانرواؤں کے جو آدرش مریض نگاروں کی نظر میں تھے انھیں بھی پیش کر دیا گیا ہے اور اس اعتبار سے دیکھا اور پرکھا جائے تو اردو مریضی کو ادبی سماجیات کی ایک اہم دستاویز قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ محض ایک مخصوص زمانہ کے طرز تمدن ہی کی آئینہ داری نہیں کرتا بلکہ ان معیاروں کو بھی واضح کرتا ہے جن کی جھلک وہ اپنے دور کے فرمانرواؤں میں دیکھنے کا خواہش مند ہے۔

مواضع احساس اور قدیم تاسیخ کے اسی میل جول نے اردو مریضی کو غیر معمولی مقبولیت بخشی۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ مریضی کی غیر معمولی مقبولیت ایسے ہی عبوری دور میں ہوئی ہے جب تبدیلی کے جبر کو محالے مریض نگاروں نے غیر منصفانہ قرار دیا ہے اور اس کے خلاف احتجاج کرنے یا اس تاریخی عمل کو روکنے میں خود کو مجبور سمجھا ہے یہ عبوری اور معذوری تاسیخ میں ایک متبرک متبادل تلاش کرتی ہے اور اسی متبادل کے ذریعے اپنے جذبات کو پوری توانائی، دیانت اور متبادل وفاداری کے ساتھ VICARIOUS LOYALTIES سے پیش کرتی ہے۔ اور مریضی کی تاسیخ کو اس نقطہ نظر سے کٹھکھانے کی ضرورت ہے۔

اس کی ایک اور مثال اردو مریضی کا دور حاضر میں عروج ہے جس کی مثالیں جدید ادیبوں جیسے مثنوی میں آل رضا ہوں، وحید اختر ہوں یا مہدی نظمی یا پاکستان کے جہاں مریض نگاران سب کے ہاں مریضی کی یہ کیفیت ہے جو ہجرت یا زمانہ حال کی زبانوں حلو ۱۰ پریشان خاطر ہی نے پیدا کی ہے پاکستان میں تو خیر اپنی صدیوں کی روایت سے کٹ جانے کا احساس موجود تھا مگر ہندوستان میں بھی اپنی روایت کے جو معاشرت پیدا ہوئی ہے اور جس طرح اپنے وطن میں رہ کر ہندوستانی مسلمان جو اجنبیت و مظلومیت محسوس کرتے رہے اس کی آئینہ داری کے لیے مریضی سے بہتر صفت ممکن نہ تھی اور اسی لیے دور حاضر میں نئے سے نئے مریضی گوئی کا ارتقاء شروع ہوا ہے جس کا مطالعہ ادبی سماجیات ہی کے ذریعے سے بہتر طور پر ممکن ہے۔

۱

ڈرائے نظم میں بھی کچھ گئے ہیں اور نثر میں بھی۔ ایسے ڈرائے بھی ہیں جن میں نظم و نثر دونوں کا استعمال ہوا ہے۔ ڈرا ما لفظ تو مغربی ادبیات سے آیا مگر ڈرائے کی صنف کا وجود مغربی اثرات کے عام ہونے سے قبل بھی اردو ادب میں موجود تھا۔ چنانچہ امانت کی "اندیشہ" مداری لال کی "اندیشہ" اور اس طرز کے دوسرے ڈرائوں کا چلن مغربی اثرات عام ہونے سے قبل ہو چکا تھا اور یہ سب ٹھیکہ اردو ڈرائے تھے (یہ الگ بات ہے کہ آزادی کے بعد اردو ڈرائے کی تاریخ کو دھندلانے کے لیے پارسی تھیشٹری مد میں انھیں بھی ڈال دیا گیا) یہ بھی درست ہے کہ اردو ڈرائے کا چلن ہندستان کی بیشتر زبانوں میں ڈرائے کے چلن سے بہت پہلے ہوا۔

ڈرائے کی تقسیم و تنقید میں ادبی سماجیات کے وہ معیار و اقدار دوسری اصناف سے مختلف طریقے پر برتے جانا لازمی ہے۔ ڈرا ما اول تو غزل اور نظم تو کیا افسانہ اور ناول کی طرح بھی مصنف کا داخلی ذریعہ اظہار نہیں ہے اور مصنف کو اپنی بات کہنے اور اپنا دلی مشا ظا ہر کرنے کے لیے واقعات اور کردار ڈھالنے پڑتے ہیں واقعات اور کردار وہ ناول اور افسانے میں بھی تراشتا ہے مگر اس کے باوجود اپنا مافی الفیہ میرزاہ راست ادا کرنے کی آزادی بھی اسے حاصل رہتی ہے ڈرائے میں یہ صورت باقی نہیں رہتی۔ یہاں کوئی مکالمہ بھی مصنف کی طرف سے بولا نہیں جاتا اور ہر مکالمے پر کردار کی اپنی چھاپ ہوتی ہے۔

علاوہ بریں ہر مکالمے کے پیچھے عمل اور رد عمل کا ایک پورا سلسلہ ہوتا ہے۔ یہ تو ممکن ہے کہ پڑھنے والے اپنے اپنے قیاس کے مطابق یہ اندازہ نکالیں کہ مصنف کی ہمدردیاں کس خاص کردار کے ساتھ ہیں لیکن یہ صرف قیاس کا معاملہ ہو گا۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ ڈراما صرف مکالموں ہی سے عبارت ہے (گوان مکالموں کو زیادہ صراحت اور زور بخشنے کے لیے دوسرے عناصر بھی ڈرامے میں شامل ہوتے ہیں) اور اس اعتبار سے مکالموں کی توجیہ اور تشریح پر سب کچھ منحصر ہے یہی مکالمے کردار کی پہچان بنتے ہیں اور اس کی شخصیت اور مزاج کو ظاہر کرتے ہیں۔ مکالمے، واقعات کی بنیاد بنتے ہیں اور انہی کے سہارے کہانی میں اتار چڑھا پیدا ہوتے ہیں یہی مکالمات فضا آفرینی کرتے ہیں اور اس اعتبار سے ان مکالموں ہی کے ذریعے ڈرامے کو جانا پہچانا جاتا ہے۔

تیسری اہم بات یہ ہے کہ ان مکالموں کے نیچے بلکہ ان کی بدولت ہی اقدار کی کشمکش ظہور پذیر ہوتی ہے اور کہانی آگے بڑھتی ہے اور مکالمے کی زبان، لہجہ، ادائیگی اور اس کے معنی اور تعلقات اپنے طور پر مختلف طریقوں پر سمجھے سمجھائے جاسکتے ہیں۔

اس لحاظ سے ہر ڈرامے کی تعبیر، توجیہ اور تشریح مختلف طریقوں سے کی جاتی رہی ہے اور اس کے مختلف طرزوں میں پیش کرنے کا جواز موجود رہے۔ اس اعتبار سے ادبی سماجیات کے مختلف تصورات جس قدر آزادی کے ساتھ ڈرامے کی پیشکش اور اس کی تعبیر و تشریح میں کارگر ہو سکتے ہیں اتنی دوسری اصناف میں نہیں ہو سکتے۔ اور اس تعبیر و تشریح میں دونوں باتوں کا جمل ہو گا یعنی مصنف کے اصل مقصد کا بھی اور پروڈیوسر (یا قاری) کے اپنے مزاج اور منشا کا بھی۔ ظاہر ہے کہ مکالموں میں جس قدر بلاغت ہوگی اور جس قدر وسعت اور بھرپوری ہوگی اسی کے مطابق ان کو پھیلا یا جاسکے گا اور انہیں مختلف معنوں میں مختلف پس منظر کے ساتھ برتا جاسکے گا۔

اس لحاظ سے ڈراموں کا ادبی سماجیات کا مطالعہ کرتے وقت مندرجہ ذیل باتوں کو پیش نظر رکھنا لازمی قرار پائے گا اور ان سے نکالے ہوئے نتائج اہم ہونگے:

۱۔ ڈراموں کے موضوعات کیا ہیں اور ان کا دور حاضر کے کس قسم کا رشتہ ہے یہ بھی ممکن ہے کہ بعض ڈراموں کے موضوع تاریخی ہوں یا کسی مخصوص دور سے متعلق ہوں مگر ان کی تشریح و توجیہ اس طرح کی گئی ہو کہ وہ اسی دور کے

معلوم ہونے لگیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو بھی یہ غور کرنا مفید ہو گا کہ اس ڈرامے کی تجدید نو کی طرف متوجہ کرنے والی باتیں کونسی ہیں؟

۲۔ ڈراموں کے واقعات کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ نوعیت ظاہری مماثلتوں کے علاوہ گہری معنویتیں رکھتی ہے؟ اگر یوں ہے تو اس کی موجودہ تشریح اور ڈرامے کے دور تصنیف کی اقدار میں کیا باتیں مشترک ہیں؟

۳۔ کیا ڈرامے کے کرداروں میں آج کے قاری کے لیے بھی کشش اور معنویت موجود ہے؟ اگر ہے تو اس کے اسباب کیا ہیں؟ کیا پرانی علامتوں کو نئی تعمیر مل گئی ہے؟

۴۔ ڈرامے کے مکالموں میں جس مدد جزر کا استعمال ہوا ہے وہ آج کے حالات میں کس قدر معنویت رکھتے ہیں اور ان مکالموں میں خود بھی کیا کوئی ایسی قدر مضمر ہے جو اسے قہریم اور دقیانوسی ہونے سے باز رکھتی ہے (اس ضمن میں شکسپیئر کے بعض ڈراموں کی مثال پیش نظر رکھنا ضروری ہے مثلاً ہیملٹ کو آج بھی نئی تشریح و تعبیر کے ساتھ پیش کیا جاتا رہا ہے اس میں ایسی دوراز کار تاویلیں بھی ہیں جیسے ہیملٹ کو ہم جنسی پر ایک ڈرامے کے روپ میں پیش کیا گیا یا اسے شہنشاہیت کے ادارے کے خلاف احتجاج کی شکل دے دی گئی)۔

۵۔ ڈراموں کی سماجی معنویت کے اعتبار سے نئی تشریحات کی گنجائش ہے یا نہیں؟ اگر ہے تو وہ کس حد تک دور حاضر کے تقاضوں کے مطابق پیش کی جاسکتی ہے۔

۶۔ ڈراموں کی فکری اور فنی پیشکش سے معاصر حقیقتوں پر کیا روشنی پڑتی ہے؟ یا پڑ سکتی ہے؟ دراصل قدیم دور کے ڈراموں کو نئے دور میں دوبارہ سربارہ پیش کرنے کا ایک ہی جواز ممکن ہے اور وہ یہ ہے کہ ان کا کوئی نہ کوئی واسطہ آج کی حقیقتوں سے باقی رہا ہو اور وہ انھیں تبدیل کرنے کا کوئی جواز رکھتے ہوں ورنہ صرف آثار قدیمہ کے طور پر پرانا ادب اور بالخصوص پرانا اسٹیج دوبارہ زندہ نہیں کیا جاسکتا؟

یعنی ابدیت ہی ڈرامے کو مختلف ادوار میں زندہ رکھنے کی ضمانت ہے۔ دراصل ڈرامے کی پرتوں میں جہاں تک ایک طرف معاصر حقیقتوں کی رمزیت کی عکس چھپے ہوتے ہیں، وہیں دوسری طرف ان معاصر حقیقتوں سے مماثل بعد کی حقیقتوں کی رمز شناسی بھی موجود ہوتی ہے اور اسی بنا پر جب اندر بھاہ امانت یا تاج کی ۱۲ انارکلی اپنے زمانہ تصنیف سے بہت بعد اسٹیج کی جاتی ہیں اور دلچسپی سے دیکھی جاتی ہیں تو بھی ان کے اندر دلچسپی کی بھی پرت جانتی رہتی ہے اور ان کو معاشرہ بتاتی رہتی ہے جو ان کی تصنیف اور پہلو پیشکش کے وقت جاری و ساری تھی۔

لیکن جس طرح کسی شعر کی تصنیف کے وقت حرکات کے سلسلے اس کے صدیوں بعد یاد آنے کے حرکات کے سلسلوں سے مختلف ہوتے ہیں اسی طرح ”اندر بھاہ اور ۱۲ انارکلی“ کی تجدید کے وقت بھی یہی صورت پیش آتی ہے اور ماہر ڈائریکٹر ان تقاضوں کو سمجھتے ہیں اور پرانے کلاسیک کو دوبارہ پیش کرتے وقت انھیں اپنی نظر اور بصیرت سے سنوارتے رہتے ہیں۔ یہ بناؤ سنوار ڈرامے کے علاوہ دوسری اصناف میں اس قدر صاف اور برملا دکھائی نہیں دیتا لیکن ڈرامے کی دنیا میں اسٹیج کی زبان اور اس کے سارے لوازم بدل جاتے ہیں تو اس کی پیشکش کا انداز بھی کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے۔

## ۲

اردو ڈراما مختلف ادوار سے گزرا ہے :

۱۔ پہلا دور — واجد علی شاہ کے ڈرامے ”رادھا کنہیا کا قہر“ سے لے کر ان سیمائیں تک کا دور تھا جس میں اسی طرز کے مختلف ڈرامے جنھیں سوانگ یا ناٹک کہا زیادہ مناسب ہے) تھے اور پیش کیے گئے اس دور میں بھی تصنیف کی غرض و غایت میں تبدیلیاں آئیں مثلاً واجد علی شاہ کے ڈرامے ”یاسوانگ“ ”رادھا کنہیا کا قہر“ کا مقصد اور اس کے دیکھنے والوں کے تقاضے اور مقاصد آتات

اور مداری لال کی اندر سمھاؤں کے دیکھنے والوں کے تقاضوں سے مختلف تھے اور ان کے معنی اور متعلقات انھوں نے مختلف طریقے سے دیکھے اور سمجھے۔

۲۔ دوسرا دور۔ ٹامک کے اس دور کے بعد ہی زمانے نے برق پلٹ دیا اور انگریزی اقتدار کے ساتھ ہی ڈرامے کی فضا بھی بدل گئی اور ڈرامے کا رشتہ کاروبار سے جڑ گیا۔ مختلف تھیرپکینیوں نے ڈرامے مکھوانے اور انھیں پیش کرنے کا کاروبار شروع کیا۔ اس دور کے ڈراموں میں مقبولیت خاص طور پر بے تاب اور احسن مکھنوی اور طالب بناری کے ڈراموں کو ملی جو اکثر آزاد ڈرامے نہیں تھے بلکہ کسی نہ کسی دوسرے ماخذ سے لیے گئے تھے۔

۳۔ تیسرا دور۔ آغا حشر کا دور ہے جنھوں نے ابھی حدود میں رہتے ہوئے ڈراموں کو نئی فضا اور مکالموں کو نئی گھن گرج بخشی۔ ان کے مکالموں میں چاشنی اور دل کشی کے علاوہ شاعری کا وہ جوش اور ادبیت کا وہ خروش تھا جو اس سے پہلے ڈرامے ہی میں نہیں اردو نثر میں ناپید تھا اور جس کی مثال اگر کہیں ہے تو اجی کے ساتھی ابوالکلام آزاد کی نثر میں ہے یہ اور بات ہے کہ آزاد نے اسے مذہبی اور سیاسی تحریروں میں استعمال کیا۔

۴۔ چوتھا دور۔ پارسی تعمیر کے زوال کے بعد اردو ڈرامے کو اسٹیج سے روگردانی اختیار کرنی پڑی اور بڑی حد تک ڈراما صرف پڑھنے پڑھانے کے لیے لکھا جانے لگا اور اس کی ادبیت ٹکھرنے لگی۔ اس دور کے ڈراموں میں مرزا رسوا کے مرقع میلی بچنوں سے لے کر ظفر علی خاں کا موزک روس دجا پان، سجاد انصاری کا ڈراما "روز جزا"، محمد جمیل، ڈاکٹر فہد حسین، حکیم احمد شجاع وغیرہ کے ڈرامے سامنے آئے۔ ان میں سب سے اہم تھا امتیاز علی تاج کا ڈراما "انگلی جس نے اس دور کو یادگار بنا دیا۔

۵۔ پانچواں دور—ریڈیو، ٹیلی وژن اور جدید ڈرامے کا دور ہے جس میں ڈراما مختلف طریقوں سے آگے بڑھا ہے۔

ان سبھی ادوار میں اردو ڈرامے نے نئی خصوصیات اختیار کی ہیں بعد کے دو ادوار میں اس کے میڈیم یا وسیلہ اظہار میں بھی بڑی تبدیلیاں آئی ہیں جس ڈرامے کو صرف اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے وقف سمجھا جاتا تھا وہ اسٹیج کے علاوہ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور پھر ٹکڑا ٹک کی شکل میں پیش کیا جانے لگا اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ڈرامے کی ہر صنف میں متعدد ناٹک لکھے اور پیش کیے گئے ان کے علاوہ ایک اور قسم کا ڈراما بھی وجود میں آیا یہ تھا ایسا ڈراما جو اسٹیج یا کسی اور ذریعے سے پیش کرنے کے لیے نہیں لکھا گیا تھا بلکہ صرف پڑھنے کے لیے لکھا جاتا تھا اور اسے پڑھنے والا اپنے تخیل کی اسٹیج پر کھیلنے ہوئے دیکھ سکتا تھا اسی قسم کے ڈراموں میں پردہ غفلت اور جفا توں وغیرہ کا شمار کیا جاتا چاہے گو ان کی بھی فنی اور ادبی اہمیت ہے اور اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

### ۳

یہ ڈرامے اسٹیج پر یا کسی اور وسیلے سے قارئین کے بجائے ناظرین یا سامعین کے سامنے پیش کرنے کے لیے لکھے گئے ہوں یا نہ لکھے گئے ہوں، اصل سوال ان کی صنف اور ان کے وسیلہ اظہار کا ہے۔ رابطے اور وسیلے کچھ ہی کیوں نہ ہوں وہ بہر حال ڈرامے کی مبادیات کو ضرور ملحوظ رکھتے تھے یعنی:

- الف۔ جو کچھ کہا جاتا تھا وہ سب کرداروں کی زبانی ہی کہا جاتا تھا اور مصنف اور ناٹک کار کی اپنی شخصیت ظاہر نہیں ہوتی تھی۔
- ب۔ انداز بیان ڈرامے اور صرف ڈرامے کا تھا خواہ کسی قدر ناقص ہی کیوں نہ ہو۔

اس کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ مثنوی، غزل، نظم کے برخلاف مصنف کو واحد مستحکم کا صیغہ برتنے کی اجازت نہیں تھی وہ اگر کچھ بیان کرتا بھی تھا تو کبھی معروضی ڈھنگ

سے بیان کرتا تھا اور داخلی تاثرات حتیٰ کہ تعصبات تک کو خارجی اور معروضی شکل دینے پر مجبور تھا۔

اس کا نتیجہ یہ تھا کہ ڈراما پیش کرنے والے کو ڈرامے کی تشریح و تعبیر کی مکمل آزادی حاصل تھی۔ جہاں تک متن اس کی راہ میں مزاحم نہ ہو اس حد تک ہر ڈراما پروڈیوسر ڈرامے کو اپنی توفیق اور اپنی پسند کے مطابق پیش کرنے کے لیے آزاد تھا۔ یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ ادب کی اکثر اصناف کے برخلاف ڈرامے کو ایک نئی قسم کی صورت حال درپیش تھی ادب کی اکثر اصناف میں معاملہ مصنف اور پڑھنے والے کے درمیان ہوتا تھا مگر ڈرامے میں معاملہ ڈرامے کے مصنف اور دیکھنے والے ہی کے درمیان نہیں تھا بلکہ اس کے پروڈیوسر یعنی اسٹیج پر اسے پیش کرنے والے اور اس کے دیکھنے والوں کے درمیان بھی تھا یہاں گویا معاملہ دو طرفہ نہیں سر طرفہ تھا۔ — دیکھنے والا، ہدایت کار اور دیکھنے والا۔

اور یہ بخوبی ممکن تھا کہ دیکھنے والے کے نزدیک ڈرامے کا مقصد ایک ہو اور اس کی تشریح اور تعبیر ہدایت کار نے اپنے طور پر کی ہو اور دیکھنے والا اس سے کوئی اور مطلب نکالے — اور یہ تینوں کی اپنی اپنی سمجھ اور ان کے اپنے پس منظر کے مطابق ہو۔ اس لحاظ سے ڈرامے کے سر جہتی مطالعہ کی ایک عملی شکل سامنے آگئی۔

اس طرح ڈرامے کی توجہ و تشریح ہدایت کار کے لیے پیشکش کے وقت اور پڑھنے والے کے لیے پڑھتے وقت مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور ہر کالم کا مفہوم اور ہر کردار کا تصور اور ہر کالم میں زور دینے والے الفاظ تک اسی نقطہ نظر سے مختلف ہو جاتے ہیں اسی وجہ سے ڈرامے کی پیشکش کا انداز اور اس کی پسند اور ناپسند کا تصور بھی تبدیل ہو جاتا ہے اور اس پر محاکے کا جواز بدل جاتا ہے۔

۴

اس لحاظ سے ڈراما دو سطحوں پر ادبی سماجیات سے متاثر ہوتا ہے۔ ایک



سطح ادبی ہے دوسری سطح ڈرامائی پیشکش کی ہے۔ وہ ڈرامے بھی جو کبھی اسٹیج نہیں ہوئے اور صرف پڑھنے پڑھانے کے کام آئے جیسے عابد حسین کا ”پڑوہ غفلت“ یا مرزا محمد ہادی رسوا کا ”بیلی بھنوں“ وہ بھی اس دوئی سے خالی نہیں یعنی ان کی توجہ بہ و تشریح بھی مختلف طریقوں پر ہو سکتی ہے اور اس لحاظ سے وہ بھی کئی طرح کی تعبیروں کی زد میں رہتے ہیں۔

علاوہ بریں اس اعتبار سے بھی غور کریں کہ ان مختلف ادوار میں ڈراما کن طبقوں کی آسودگی کے لیے لکھا جاتا رہا اور کس قسم کے لوگوں کے ادبی ذوق کی تسکین کا سامان فراہم کرتا رہا تو بھی ایک نیا جہان معنی سامنے آتا ہے۔

شروع شروع میں اس کا دائرہ شاہی دربار تک محدود رہا۔ چنانچہ واجد علی شاہی رس ”رادھا کنہیا کا قصہ“ ہو یا خود آمانت کھنوی کی ”اندر بسھا“ ان دونوں کے مثالی کردار شاہی دربار اور محلات ہی سے تعلق رکھتے ہیں حد یہ ہے کہ تخیلی کردار بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ اس طرز پر مداری لال کی ”اندر بسھا“ لکھی گئی اور دوسری اندر بسھاؤں نے بھی یہی فضا قائم رکھی۔ یہ پوری ڈرامائی کائنات دو سطحوں پر دو تخت ہے۔ ایک تو یہ سب ہماری آپ کی دنیا اور اس کے ماوراء تخیلی دنیا کے کردار پیش کرتی ہے یعنی انسانوں کے علاوہ جن اور پری بھی اس کے کردار ہیں دوسرے اگر صرف ہماری ارضی دنیا کے طبقات کے اعتبار سے دیکھا جائے تو حکمران طبقے کے لوگوں کے مزاج اور منہاج کے مطابق کردار پیش کیے گئے ہیں۔ یعنی یہ داستان ہے تو شہزادے شہزادیوں کی ہے اور جس زندگی کی تصویر کشی ہوئی ہے وہ بھی صرف درباری اور سرکاری ہے۔

انہی چراغوں سے مداری لال اور ”اندر بسھا“ کے طرز پر دوسرے لکھنے والوں نے اپنے چراغ روشن کیے اور گوان پر پریوں کا اثر و نفوذ کم ہوتا گیا مگر یورپی ڈرامے کے اثرات واضح ہونے تک ان پر ہمارے یہاں کے اثرافہ کے ذوق کی مہربانگی رہی۔ انسان کے حسن و جمال کی معراج یہی تھی کہ اس پر پریوں جیسی فوق فطری جنس بھی جان چھڑکنے لگے اور یہی معیار ان ڈراما نگاروں کے نزدیک اعلیٰ ترین معیار تھا اور اسی آئینے میں انھوں نے اپنے فکر و فن کے جوہر دکھائے تھے۔

پھر دھیرے دھیرے جب زمانہ بدلا تو اس کے ساتھ ذوق بھی تبدیل ہوا اور ڈراموں کے کرداروں میں بھی تبدیلی آئی۔ ڈراما مفاہمتوں کے دور سے گزرنے لگا سب سے بڑی مفاہمت اور اسی کے پیش نظر مغربی ڈراموں کے چربے ہندوستانی فضا کے ساتھ اور ڈراما اس نئے متوسط طبقے کے ہندوستانیوں کو ذہن میں رکھ کر لکھے جانے لگے جو تھوڑے بہت مغربی ڈرامے کی سن گن بھی رکھتے تھے دراصل اس دور کے ڈراما نگار کے سامنے یورپی اسٹیج پر ڈراموں کی کامیابی ہی معیار فن تھا اور جو ڈراما مغرب میں کامیاب ہوا ہے اس کا چرچہ مشرق میں کیوں کامیاب نہ ہو گا۔ یہ استدلال کافی تھا اس طرح درمیانی طبقے کے ہندوستانیوں کا مزاج کارگر ثابت ہوا اور اسی کے مطابق ڈراما اپنے کو ڈھالنے لگا۔ یہ سلسلہ اسٹیج ڈرامے کے دور دریں تک اسی طرح چلتا رہا۔ اس میں ہندوستانی تھی تو یا تو ان قدیمی دیو مال کے قصوں یا ٹھیکہ ہندوستانی واقعات (مثلاً قتل تمیزن، وغیرہ) کی بدولت تھی یا پھر انداز بیان کی تھی جسے آغا حشر گھن گرج دے مکالموں اور شعر آئینہ شاعرانہ نثر نے نئی زندگی اور نئے تصور عطا کیے تھے۔

درمیانی طبقے کے دائرے سے اردو ڈرامے نے باہر نکلنے کی کوشش آزادی کے بعد کے دور میں کی ہے جب حبیب تنویر اور بعض دوسرے ڈراما نگاروں کی کوششوں نے ڈرامے میں نچلے طبقوں کا بھی عمل دخل ہوا ہے۔

حال ہی میں اردو ڈرامے نے جو تجریدی رنگ اختیار کیا ہے اس نے اپنے دائرے میں مختلف طبقوں اور مختلف سطحوں کو سمیٹ لیا ہے اب اس کی توجیہ و تشریح ایک سطح کے بجائے کئی سطحوں پر بھی ممکن ہے اور ان کا مکالمہ ایک ہر جہتی یا کثیر الجہتی صنف کے اعتبار سے بھی کیا جاسکتا ہے۔

## ۵

بات یوں ہے کہ اردو ڈرامے کی ابتدا آغا حسن آمانت سے ہوئی، زمانہ تھا واجد علی شاہ کا اور علاقہ تھا اودھ کا۔ پچارے آغا صاحب کو بونے میں پریشانی ہوتی تھی، جی بہت گھبرا یا تو اس زمانے کے مذاق کے مطابق اندر سمجھا لکھ ڈالی

اور نام بدل کر بھی البتہ ایک چوک ہو گئی اس میں جو غریب گانے کے لیے بچتے وہ ان کی اپنی تھیں جا بجا تخلص بھی بدلا مگر آخر پہچاننے والے پہچان گئے اور جب ”اندر سبھا“ اسٹیج ہوئی تو ٹھوٹے ہی دنوں میں یہ چوری پکڑی گئی کہ اس کے مصنف آغا حسن امانت ہیں۔

چوری تو پکڑی گئی مگر اس طرز کی تمثیلیں لکھی جانے لگیں اور یہ روش عام ہونے لگی۔ مداری لال نے اسی طرز کی ایک اور ”اندر سبھا“ لکھی جو مقبول بھی ہوئی پھر تو اندر سبھاؤں کا زمانہ ہی شروع ہو گیا جہاں چار چھ شوقین اکٹھے ہوئے مکتوں میں اندر سبھا کا تماشا کرنے لگے۔ اس سے قبل اس طرز کے کھیل کا ڈول واجد علی شاہ کے چھوٹے سے ناول ”رادھا کنہیا کا قصہ“ سے پڑ چکا تھا۔ زمین ہموار تھی اور ذوق پیدا ہو چلا تھا لہذا عوام میں بھی یہی چلن شروع ہو گیا۔

کہانی کوئی نئی نہیں تھی ”سحر الیان“ اور ”گلزار نسیم“ کی مثنویوں کو ایک نئے روپ میں ڈھال دیا گیا تھا مگر ڈھالا اس رنگ کے ساتھ تھا کہ گانوں کے لیے گنجائش اور حرکات و سکنات کے لیے موزوں مقامات نکل آئیں۔ پرستان کی کہانیاں اس دور میں بڑی مقبول تھیں لہذا یہ کہانی بھی بہت چلی اور خاص مقبول ہوئی۔ اسی طرز پر مداری لال کی ”اندر سبھا“ لکھی گئی اور اسی طرز پر ”چش پرستان“ وغیرہ تصنیف ہوئیں۔

پھر واجد علی شاہی سلطنت کا خاتمہ ہوا اور حکومت انگریزوں کے ہاتھ آئی جن کے ہاں ڈرامے کی روایت پہلی پہلوی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اردو میں بھی اس رنگ کا عمل دخل ہوا اور ڈرامے کا چلن عام ہونے لگا۔ نقلیں بھی خوب ہوئیں تقلید بھی بہت ہوئی اور ادھ پکڑے ڈرامے ادھ پکڑی ڈراما کمپنیوں نے جی بھر کر کھیلے مگر اس بدی میں بھی اچھائی کا ایک پہلو تھا کہ اس راہ سے ڈرامے کا ذوق عوام خواص میں سرایت کرنے لگا اور ڈرامے کے صنف کے مقابلے میں کسی دوسری مغربی صنف کو مشرق میں یہ مقبولیت نہ ملی۔

یہاں ایک بات احتیاط کے طور پر کہنا ضروری ہے اردو ڈراما یا اسی دوسری زبان کا کوئی بھی ڈراما محض خواص تک محدود نہیں رہتا اس کا رشتہ جانے انجانے

عوام سے جا ملے اور عوام کی پسند اور ناپسند اس کے کامیاب یا ناکامیاب ہونے کی سند ہوتی ہے اور اس میں کسی قسم کا کوئی استثناء نہیں ہے یہی فن کے عوامی مآخذوں کا حتمی ثبوت ہے۔

انیسویں صدی ختم ہوتے ہوئے اردو ڈرامے نے تین راستے اختیار کر لیے تھے ایک قدیمی اندر سمجھا کا راستہ تھا جو زیادہ تر منظوم ڈرامے کی روش پر چلا اور جب نظم کی روش چھوڑی تب بھی سنگیت کے سہارے چلتا رہا، دوسرا مغربی ڈراموں کی راہ تھی جسے مقبولیت کی بنا پر اپنایا گیا تھا مگر اسے ہندستانی روپ رنگ دے کر دیسی بنانے کی کوشش جاری تھی اور تیسرا رنگ تھا دھارمک یا اخلاقی جس کے سدھارنے کی خاطر کئی ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے اور اسی آخری راستے سے دیومالا اور قدیم ادبی اور دیومالائی تصورات ڈرامے میں داخل ہوئے۔

ذرا تصور کیجیے انیسویں صدی اور پھر ابتدائی بیسویں صدی کے ہندستان کا جہاں تعلیم عام نہیں ہے۔ ملک غلام ہے غربت نے ڈیرا جمایا ہے اور یہاں کم سے کم بڑے شہروں میں رات رات بھر کے ڈرامے اسٹیج ہو رہے ہیں متعدد ڈراما کمپنیاں اسی کو مستقل پیشہ بنائے ہوئے ہیں اور نئے اور پرانے ہندستانی اور مغربی ڈراموں کو ملا جلا کر کاروبار میں لگی ہوئی ہیں مائیک کی آسانی میر نہیں منڈوے برسات میں ٹپکتے ہیں اور آج کے سرکس کی طرح کل کی کمپنیاں ایک شہر سے دوسرے شہر تک اپنے اداکار اور اداکاروں کے ساتھ سفر کرتے اور چند لمحے نشاط کے بکھیرتی ہوئی گھومتی ہیں۔ اس دور میں تفریح اور تبلیغ کا یہی ذریعہ تھا لہذا بہت مقبول تھا۔ حدیث ہے کہ تھیر کے ذریعے اخلاقی نصیحتیں اور سماج سدھار کی تجویزیں بھی لوگوں کے حلق سے اتر جاتی تھیں جبکہ دیکھنے والے بھی اچھی طرح جانتے تھے کہ ان اخلاقی نصیحتوں کے جملے بولنے والے اداکار خود بھی ان پر عمل نہیں کرتے بلکہ ان کے مخالف طرز زندگی گزارتے ہیں۔

یہی زمانہ تھا جب پارسی تھیٹر مقبول ہوا۔ پارسی تھیٹر نے ایک خاص طرز ادا کو اپنایا جس میں بعد کو آغا حشر نے اپنے طور پر ترمیم اور اضافہ کیا مگر وہ مزاح خاص تھا

پاری تھیٹری کا اپنا۔ اس طرز میں مکالمے بچے اور شاعرانہ تھے، واقعات میں ڈرامائی اور تقریباً اتفاقی تھا مگر پیش کش کا انداز اخلاقی سبق سے خالی نہ تھا زبان معیاری نہ تھی بلکہ عام بول چال کے الفاظ اور محفل اس طرح برتنے جلتے تھے کہ ان کی ادیت کے بجائے ان کی گھن گرج اور ان کے ابلاغ پر زور تھا یہ بات اس لحاظ سے بڑی اہم ہے کہ اس زمانے میں نہ تو مائیکروفون کا رواج تھا اور نہ چھوٹے چھوٹے ہال کے اندر ڈراما کرنے کا چلن۔ اس لیے لازمی طور پر ڈرامے کا سبھی مکالموں کا بلند آہنگ ہونا لازمی تھا اور اس بلند آہنگی کو پیدا کرنے کے لیے کہیں ادیت کا سہارا لینا پڑتا تھا تو کہیں گھن گرج کا یہی زمانہ احسن، بے تاب اور طالب کا زمانہ ہے جس میں تاریخی، دیومالائی، ادبی اور عصری قصوں اور روایتوں کو ڈرامے کے روپ میں ڈھال کر پیش کیا گیا۔ حد یہ ہے کہ اسی دور میں مغربی ڈراموں کے چربے بھی پیش کیے جانے لگے اور شیکسپیر تک کو توڑ مڑ کر ہندستانی اسٹیج کے تقاضوں کے مطابق بنایا جانے لگا۔

اس کے بعد آغا حشر کا دور شروع ہوا جنھوں نے ادکاری اور مکالموں کی ادائیگی کا رنگ ہی بدل دیا اور حشر کے مکالمات نے اسٹیج کو ایک نئی قدر سے روشناس کرا دیا۔ حشر کی کامیابیوں اور ناکامیوں کا جائزہ خاصہ تفصیل طلب ہے لیکن ان کے آرٹ کی بلند آہنگی ان کے فن کے وسیلوں سے بھی نہیں دبی بلکہ ان وسیلوں کو بھی اور زیادہ موثر بنا گئی۔ ان کے مکالموں میں ثقافتی نثر استعمال ہوئی ہے اشعار کی بھی کثرت ہے۔ ڈراموں میں اخلاقی اور سماجی اور کسی حد تک رموز و ایما کے ذریعے سیاسی مسائل کا پر تو بھی ہے مگر اس کے باوجود ان مکالموں میں غیر معمولی گھن گرج اور وجاہت ہے جس کی کوئی مثال اس سے قبل ہندستانی ڈرامے میں موجود نہیں تھی۔

آغا حشر کے ڈراموں نے ادب اور اسٹیج دونوں کی خدمت کی ہے ان کا دور اردو اسٹیج کا سب سے زیادہ قابل قدر دور تھا۔ بے شک ڈرامے پر صرف زبان کا ٹھپا لگانا مناسب نہیں لیکن اس کے باوجود آغا حشر کے دور میں اردو ڈرامے نے جو فروغ پایا وہ بے مثال تھا اور اس کی کوئی نظیر اس سے قبل

یا اس کے بعد کے زمانے میں میسر نہیں آئی۔ یہ صحیح ہے کہ خود ان کے ڈرامے مختلف ادوار میں مختلف منزلوں سے گزرے۔ پہلے ان پر مغربی اسٹیج کے چہرے کا رنگ غالب تھا بعد میں انھوں نے اپنے تاریخ اور اپنے زمانے سے بہت کچھ لیا اور اس کے بعد کے دور میں ہندو دیومالا سے قصے اخذ کرنے لگے اور ہر دور میں انھوں نے اپنے قلم کی جولانی کو برقرار رکھتے ہوئے ڈرامے کے مزاج کے مطابق ترمیم اور اضافے کیے۔

آغا حشر کے آخری دور میں سینما کے چلن نے اسٹیج کا کاروبار مدہم کر دیا تھا اور خود آغا حشر بھی فلم کی طرف راغب ہو چلے تھے لیکن جیسے جیسے سینما کا چلن بڑھتا گیا، اسٹیج کی مرکزیت ختم ہوتی گئی اور ایک دن ایسا بھی آیا جب ڈراموں کو ادبی اور غیر ادبی، یعنی کاروباری اور غیر کاروباری کی شقوں میں تقسیم کیا جانے لگا۔ آہستہ آہستہ ڈراما اسٹیج کے تقاضوں سے دور ہونے لگا۔ اور اسی دور میں مرزا محمد ہادی رسوا کا ڈراما، لیلیٰ، بچنوں، عبدالمجید دریا بادی کا ڈراما، زووشیان، ظفر علی خاں کا ڈراما، جنگ روس و جاپان، سجاد انصاری کا نا تمام ڈراما، ”روز جزا“ لکھے گئے۔ یہ سب مختلف معیار کے ڈرامے ہیں لیکن معیار کے اس اختلاف کے باوجود ان کی سطح ان کے پہلے کے ڈراموں سے الگ تھلگ ہے۔

اسی مرحلے پر تذکرہ ضروری ہے ڈاکٹر مابد حسین کے ڈرامے ”پردہ غفلت“ کا، پروفیسر محمد مجیب کے ڈراموں ”خانہ جنگی، جبہ خاتون، اور آزمائش“ کا اور اشتیاق حسین قریشی کے متعدد ڈراموں کا جن میں ”دھوئیں کی پھانسی، انجام“ شاید نمایندہ ڈرامے ہیں۔ ان سبھی نے ڈرامے کا رخ موڑ دیا۔ اب تک وہ محض دیکھ جانے والا نظارہ تھا، اب ایک نیا عنصر پڑے جانے والے ڈرامے کا داخل ہوا جسے آپ چاہیں تو اسٹیج کریس اور یہ نہ ہو سکے تو اپنی چشم خیل سے مختلف کرداروں کو ایک دوسرے سے بولتے چالتے سنیں اور لطف لیں۔ البتہ لطف لینے ہی تک بات ختم نہیں ہوتی بلکہ اس کے پیچھے کچھ اور بھی ہے وہ صلاحی تحریکیں ہیں جو اس دور میں نئی نرالی تھیں وہ عصری تقاضے تھے جو اس زمانے کے حساس نوجوانوں کو جھنجھوڑ رہے تھے غرض ڈراما محض ذریعہ نشاط

نہیں رہا بلکہ زندہ سوالوں کی تلاش میں سرگرم اور مضطرب ہو گیا اب اردو ڈراما عصری حقیقتوں کو بر ملا اور کھلا پیش کر رہا تھا۔

لیکن دورِ حاضر کے اردو ڈرامے کا نقطہ عروج ابھی باقی تھا اور وہ امتیاز علی تاج کے ڈرامے "انارکلی" کی شکل میں ظاہر ہوا۔ تاج کا ڈراما دو چار بار اسٹیج ضرور ہوا ہے مگر اس کی کامیابی اس کے اسٹیج ہونے پر منحصر نہیں ہے بلکہ اس کے مکالموں کی برجستگی اور اس کے اندر مضمر ایک گہری رومانی بصیرت میں مضمر ہے۔ تاج نے پہلی بار اردو ڈرامے میں واضح کردار ڈھالے اور پھر ان واضح کرداروں کے ٹکراؤ سے ڈرامے کا خیر اٹھایا وہ بھی اس طرح کہ اس کے رومانی دھند میں کھوجانے کے باوجود اکبر، انارکلی اور سلیم، تینوں کے کردار اپنی جگہ مستحکم اور مثبت نظر آتے ہیں۔ حد یہ ہے کہ ڈراما "انارکلی" کے ضمنی کرداروں میں بھی وہ قطعیت اور دل آویزی ہے کہ دل آرام اور بختیار تک زندہ اور تابناک کردار بن گئے ہیں۔

اس کے بعد زمانے نے ایک اور ورق اُلٹا۔ فلم کے ساتھ ساتھ ریڈیو کا بھی پلن ہوا اور دونوں نے مل کر اسٹیج ڈرامے کی مقبولیت کو دھکا پہنچایا۔ ریڈیو نے یک بابی ڈرامے کو البتہ فروغ دیا۔ یہ اور بات ہے کہ اس دور میں بھی کچھ لوگ برائے اسالیب ہی کونئے رنگ ڈھنگ سے اپنانے میں لگے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے نے ترقی کی سیریاں تیزی سے چڑھیں اور پھر ان میں سے بعض ڈرامے اسٹیج کے لیے بڑھا کر اینٹے لگے۔ ریڈیو ڈرامے کی اپنی مجبوریاں تھیں وہ صرف آواز کا ڈراما تھا اس میں بصارت کا سامان نہ تھا اور بصارت کا معاملہ بھی مکالمے کے ذریعے طے ہوتا تھا لیکن اس مجبوری کے باوجود ڈرامائی بصیرت کا اظہار بعض اچھے ڈراموں میں یہاں بھی ہوا، ان میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، انصار نامری، محسن، سلام پھلی شہری، ساغر نظامی اور دیگر مصنفین کے ڈرامے قابلِ لحاظ ہیں۔ سعادت حسن منٹو نے یہاں بھی اپنا امتیاز قائم رکھا اور اس کے ڈراموں کا مجموعہ "آؤ، اور طویل ڈراما" اس منجرِ ہار میں "قابلِ ذکر ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے اپنے ریڈیو ڈراموں پر مبنی فلم بھی بتایا جو خاصہ مقبول رہا۔

ریڈیو ڈراما کے میدان میں ریونی سرن شرما، رفعت سرودش، پرکاش چند

کمزار سنگھ دھل، نے بھی اہمیت حاصل کی۔ ریونی سرن نے ریڈیو ڈرامے کے چھوٹے سیمانے میں فکری عناصر کامیابی سے حاصل کیے اور اس روایت کو بعد کے آنے والوں میں سالگرہ سرحدی اور شمیم حنفی نے اور آگے بڑھایا۔

ریڈیو کے اس تکنیکی اختلاف کے باوجود اس کی خدمات کا انکار ممکن نہیں کہ اس کے سبب زوال کے زمانے میں بھی ڈرامے کی طرف عوام کی توجہ کسی نہ کسی طرح قائم رہی البتہ اس دور میں بھی کہ فلم اور ریڈیو نے اسٹیج ڈرامے کے پاؤں کے نیچے سے زمیں نکال دی تھی۔ پرتھوی تھیٹر کا قیام ایک نہایت اہم اقدام تھا۔ پرتھوی راج نے شہرت اور دولت کمائی، فلموں سے اور ان دونوں کا استعمال نہایت فیاضی کے ساتھ اسٹیج پر کیا۔ تقسیم ہند کے کچھ سال پہلے وہ اپنے تھیٹر کے شو ہندوستان کے مختلف شہروں میں کمرے نکلے۔ ان کے پاس چھ ڈرامے تھے جو پٹھان سے شروع ہوتے تھے اور پیسہ پر ختم ہوتے تھے۔ یہ ان کا پیغام تقسیم ہونے والے ملک کے نام تھا گو پیغام بڑا دل کش اور فنی طور پر نہایت بالیدہ تھا سچ یہ ہے کہ پرتھوی تھیٹر نے ملک اور قوم کو بصیرت عطا کی اور اداکاروں اور ڈرامانگاروں کی کھپ کی کھپ کی پرورش کی۔

اسی کے ساتھ انڈین پیلز تھیٹر گروپ کی کارروائیاں شروع ہوئیں اور ڈرامے کے عوامی رشتے ڈھونڈنے اور انھیں مستحکم کرنے کی کوشش ہونے لگی۔ تقسیم ہندستان سے کچھ پہلے بنگال میں قوط پڑا اور اس قوط کے دوران انڈین پیلز تھیٹر گروپ کی فن کارانہ کارروائیاں عروج پر پہنچیں اور IPTA کی سرکردگی میں فلم تک بن گئی۔

پھر آزادی آئی خون میں ڈوبی تقسیم وطن سے گزرا، لاشوں سے لدی پھندا نفرتوں سے ٹکڑے ٹکڑے، اور اس آزادی نے ملک کو دو حصوں میں بانٹ دیا کچھ دن تو ہر ڈرامے کا رنگ ایک ہی سار ہا جب گھر میں آگ لگی ہو تو ہر رنگ ایک ہی سا ہوا ہے لیکن تاریخ کے قدم کس نے روکے ہیں۔ جب کارواں آگے بڑھا تو اردو ڈراما نے کم کم سہی مگر نئے رنگ روپ کو اپنایا۔

ادھر یہ بھی ہوا کہ اسٹیج ڈرامے کا مزاج بھی بدلا۔ اس تبدیلی میں سب سے اہم نام:



ہندوستانی تھیٹر کا، جو بیگم قدسیہ زیدی کی سرگردی میں قائم ہوا۔ اس کی سرگردی میں کئی ڈرامے اشجج کہے گئے جن میں ”مٹی کی گاڑی“، خالدی خالہ“ اور سفید کندنی“ مشہور ہیں۔ کوشش یہ کی گئی کہ مغربی ڈرامے کے نمایندہ نمونے اردو میں اپنائے جائیں اور اس طرح اپنائے جائیں کہ ان کی غیریت ختم ہو جائے اسی کے ساتھ ساتھ ان کی پیشکش میں بھی نئے تجربے کیے جائیں۔ ہندوستانی تھیٹر کچھ دن چلا اور اچانک بیگم قدسیہ زیدی کا انتقال ہو جانے پر یہ سلسلہ ختم ہو گیا مگر اس تھیٹر کا ایک دیر پا اثر حبیب تنویر کے ڈراموں کی شکل میں قائم رہا۔

حبیب تنویر نے اردو ڈرامے ہی سے ابتدا کی تھی مگر ہ بازار سے نظیر اکبر آبادی کو اشجج پر لائے بغیر انھوں نے اس البیلے شاعر کا کردار اور مزاج پوری طرح ڈرامائی روپ میں پیش کر دیا۔ اس کے علاوہ پریم چند کی کہانی ”شطرنج کے کھلاڑی“ کو بھی انھوں نے اردو روپ دیا مگر جلد ہی وہ راجستھان کی لوک بھاشاؤں کی طرف متوجہ ہو گئے اور ایسے متوجہ ہوئے کہ غالباً سوائے غالب کی سوسالہ برسی کے موقع پر غالب کون ہے“ پیش کرنے کے انھوں نے اردو اشجج سے اپنا رشتہ توڑ ہی لیا اور یہ اردو ڈرامے کے حق میں اچھا نہیں ہوا۔

آزادی کے بعد اردو ڈرامے کی تین سمتوں میں پیش رفت جاری رہی۔ ایک سیاسی، دوسری ادبی اور تیسری کاروباری۔ گوان سمتوں میں نہ تو رفتاریکساں تھی نہ معیار سیاسی سطح پر IPTA کے ڈرامے قابل لحاظ ہیں، ادبی اعتبار سے نجی تھیٹر اور کچھ ثقافتی اداروں کی سرگرمیاں اہم ہیں مثلاً ہندوستانی تھیٹر، ہم سب غالب انسٹی ٹیوٹ اور بعض دوسرے ادارے اور کاروباری سطح پر بے کربن خاں کا ”ادریک کے پنجے“ اہم ہے جو ڈرامے کے اعتبار سے تو اہمیت نہیں رکھتا مگر عوام میں مقبولیت حاصل کر چکا ہے۔

اس کے علاوہ بعض خصوصی تقریبات مثلاً غالب کی صد “ برسی کے موقع پر ڈراموں کا سلسلہ سم، قابل ذکر ہے ان میں اعلیٰ، ادنیٰ، متوسط ہر طرح کے ڈرامے مکھے بھی گئے اور پیش بھی ہوئے ان میں قابل ذکر ہیں، حبیب تنویر کا ڈراما رفعت سروش، سید محمد جہدی، شہر قمرید اللہی، محمد حسن اور رفیعہ سلطانہ کے ڈرامے

جن میں غالب کی زندگی کے مختلف مناظر کو کسی نہ کسی وحدت کے ساتھ سمیٹ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس دائرے کے باہر بھی ڈرامے کی سرحدی قائم رہی مگر اسٹیج پر اردو ڈرامے کو وہ شہرت بھی نہیں ملی جس کا وہ مستحق تھا وچاس کی یہ بھی تھی کہ اسٹیج کا مزاج بدل رہا تھا اور اردو ڈرامے نے اس بدلتے ہوئے مزاج کا ساتھ نہیں دیا یا بہت کم ساتھ دیا۔

اس دور کے اہم ڈرامانگاروں میں اپندر ناتھ اشک، ابراہیم یوسف، ساگر سرحدی، اقبال مجید، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، شمیم حنفی اور کمال احمد رضوی سر فہرست ہیں۔ اشک پرانے کھنے والوں میں سے ہیں۔ لیکن بیچ میں اردو سے وہ بے نیاز ہو گئے تھے ادھر انھوں نے اپنا اشاعت گھر قائم کر کے اپنے اردو ڈرامے شائع کیے۔ ابراہیم یوسف کے بھی کئی نئے ڈرامے اسی زمانے میں چھپے ساگر سرحدی نے اردو ڈرامے میں نئے پن کو متعارف کرایا اور ڈرامے میں جدید تصورات رائج کیے خاص طور پر ان کا ڈراما ”تنہائی“ فنی تقاضوں کے اعتبار سے منفرد قرار پایا۔

ایمر حنفی تھی تو لعنت مگر ڈرامے کے حق میں رحمت ثابت ہوئی۔ اقبال مجید نے ”پوشاک“ اور ”کتے“ لکھا۔ محمد حسن نے ”ضحاک“۔ اقبال مجید نے ڈرامے میں نئے تجربے کیے اور کامیابی کے ساتھ عصری حسیت کو نئی علامتوں کے ذریعے پیش کرنے کی کوشش کی۔ ساجدہ زیدی نے اپنے تصور حیات کو اپنے ڈراموں کے ذریعے پیش کیا اور تکنیک کے نئے تجربے کیے۔ زاہدہ زیدی نے اپنے ڈراموں میں زیادہ تمثیلی انداز دیا اور اس تمثیلی انداز کی مدد سے ڈرامے میں نئی جہات پیدا کیں۔ شمیم حنفی نے ڈرامے کو عصر حاضر کے مسائل سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک ادبی دستاویز کا درجہ دے دیا اور کمال احمد کے ڈراموں میں تمثیل کے پیرایے کے نئی وسعتیں ملیں، خاص طور پر ان کا ڈراما ”ایک تھا بادشاہ“ اس کوشش میں نہایت کامیاب تھا۔

باہر کے ملکوں کے ہندوستانیوں میں ڈرامے کی طرف توجہ کرنے والے

جاوید دانش کا ذکر بھی اس ضمن میں ضروری ہے جن کے مختصر ڈراموں کا مجموعہ ”ہجرت کے تماشے“ ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا ہے۔ ان ڈراموں میں ہاجرہ ہندوستان کے تہذیبی اور قدریاتی بحران کا ذکر ہے۔ تمدنوں کی آویزش کا مسئلہ یہاں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

اس طرح اردو ڈرامے کا سفر تقریباً آج کے دور تک پہنچا ہے۔ اس میں تقریباً سبھی اہم نام آگئے ہیں، کچھ جھوٹ بھی گئے ہوں گئے جن کے لیے معذرت خواہ ہوں۔ مگر اس جائزے میں لگ بھگ سبھی رنگوں کی نمایندگی بھلی پوری ہی سہی، کچھ نہ کچھ ہو ضرور گئی ہے۔ سوال یہ ابھرتا ہے کہ آخر دوسری اصناف کی طرح اردو ڈرامے کو بھی ہندوستان کی ادبی فضا میں اور دنیا کی ادبی زندگی میں کیوں اہمیت نہیں ملی؟ ایسا تو نہیں ہے کہ مارا دامن یکسر ان دولتوں سے خالی ہو جن سے دوسری زبانیں مالا مال ہیں۔ ہندوستان ہی کو نے ییمے۔ برنگھ اور مرہٹی کو چھوڑ دیجیے، تمل اور غالباً کتر سے قطع نظر کریجیے تو اردو کا ڈرامائی سرمایہ ہندوستانی زبانوں میں کسی سے کم تر نہیں ہے پھر بھی اس کو مناسب اہمیت حاصل نہیں ہے۔ ہندی ہماری قومی زبان ہے اس کو اب جا کر اس سلسلے میں تھوڑی بہت اہمیت ملی ہے اور وہ بھی موہن راکیش کے ڈراموں کی بدولت۔ اس پس ماندگی کا سبب کیا ہے؟ لیکن سبب کی تلاش سے پہلے ضروری ہے کہ محرومی کو نوعیت سمجھ لیا جائے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد فکر انسانی میں بعض بنیادی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ایٹم بم کے خطرے سے انسانی زندگی کے پارہ پارہ ہونے کا احساس، اس کے وقتی اور ہنگامی ہونے کا شعور اور اس کی بدولت لمحہ لمحہ جینے کا انداز، یہ تو صرف اوپر کی باتیں ہیں اندر سے بہت کچھ ٹوٹ پھوٹ ہوئی ہے اور اس طرح ڈرامے کا رنگ ڈھنگ ہی بدل گیا ہے اور یہ ڈھنگ صرف بدلا ہی نہیں ہے بلکہ علانیہ ہماری زندگی پر برا اثر انداز ہو رہا ہے۔ اس کا ایک اظہار ڈرامے کی انتشار پسندی کی شکل میں ہوتا ہے۔

ڈرامے کا جو نیا روپ ادھر پہلے چند سال میں ابھرا ہے اس میں بادل نکر کا کارنٹہ، مگریش کارناد، موہن راکیش، وجے ٹنڈنکر کا رنگ غالب ہے اور ان سب

کے اسلوب میں ایک خاص قسم کا ڈرامائی بھراؤ ہے جس سے وہ نیا تسلسل قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں، ان کے ہاں منزل اور مقصد کا شعور پیش روؤں کے مقابلے میں صراحت اور وضاحت سے پیش نہیں کیا گیا۔ غرض یہ ڈرامے پرانے اسٹیج سے بہت سے معنوں میں مختلف ہیں۔ بحیثیت مجموعی اردو ڈرامے نے اپنا رشتہ کلاسیکی اسٹیج سے زیادہ گہرے طور پر جوڑے رکھے ہیں اور عہد جدید کے بھراؤ سے خود کو محفوظ رکھا ہے البتہ کہیں کہیں اس رنگ کے اثرات بھی اختیار کیے ہیں خاص طور پر زاہدہ زیدی کے ڈرامے "جنگل جلتے ہیں" یا ساگر سحری اور شمیم حنفی کے بعض ڈراموں میں مگر عام طور پر اردو ڈراما پرانے اسلوب پر قائم رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ اردو ڈرامے کا رشتہ کلاسیکی مزاج سے زیادہ گہرا ہے اور وہ ان نئے تجربات سے خود کو زیادہ متاثر نہیں پاتا۔ یہ بھی درست ہے کہ اردو ڈراما ہنوز اس خاندان کی آواز سے قریب تر ہے جو ابھی تک جدید دور کی انتشار پسندی کا شکار نہیں ہوا یا اگر ہوا تو ابھی اس کا شیرازہ منتشر نہیں ہوا ہے۔ غرض اس کی قدریں قدرے محفوظ ہیں اور ہنوز اس طرح انتشار کی گردش میں نہیں آئیں جن کی کھٹک، ہمیں دوسری اصناف میں سنائی دیتی ہے۔

اس کے علاوہ غالباً سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو اسٹیج پر نئے ڈرامے، کی تعلیم کا رواج بہت کم ہے۔ ہمارے اکثر لکھنے والے اور پھر ان ڈراموں کو پیش کرنے والے خود بھی اسٹیج ڈرامے کی گہرائیوں اور نزاکتوں سے واقف نہیں ہیں اور صرف سرسری واقفیت سے کام چلاتے ہیں۔ پچھلے چند سال سے دہلی اردو اکیڈمی، مہاراشٹر اردو اکیڈمی اور مغربی بنگال اردو اکیڈمی نے ڈرامے کی طرف توجہ کی ہے، انعامات بھی تقسیم کیے گئے لیکن ہنوز اس سمت میں مناسب اور قابل لحاظ پیش رفت نہیں ہوئی۔ اکثر ڈرامے یا تو روایتی تھے یا مغربی ڈراموں کے چربے تھے اور محض تفویہ کی عناصر کی وجہ سے قابل لحاظ سمجھ لیے گئے ہیں لیے بنیادی ضرورت اس وقت اردو ڈرامے کے فروغ کے لیے وسیع تر تربیت کی ہے اور اس تربیتی نصاب میں لکھنے والوں کی نئی نسل کی شمولیت ضروری ہے۔

ڈراما تمام علوم و فنون کی اصل ہے کیونکہ یہ محض ادب اور فن ہی کے تمام شعبوں کا چھوڑ ہی نہیں ہے بلکہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی بہت سی شکلوں کو کم سے کم پیشکش کی سطح پر سمویلتا ہے اور اس طرح دور حاضر کے انکشافات سے استفادہ کرتا ہے۔ ڈرامے کی یہ بھرپور شکل ہمارے سماج میں ابھی نہیں ابھری ہے اور ہندستان جیسے غریب اور نادار ملک میں ڈرامے کو اس منزل تک سفر کرنے میں ابھی کافی وقت لگے گا مگر یہاں کئی باتیں پیش نظر رکھنا ضروری ہیں۔ ایک یہ کہ فن و سیلوں کا انتظار نہیں کرتا بلکہ اپنے وسیلے خود پیدا کرتا چلتا ہے اگر ڈرامے کے پاس عالمی معیار کے تعییر نہیں ہیں نہ سہی یہاں بازار میں بے ساز و سامان کے کھیلے جانے والے نکتہ زائک ہی کام آئیں گے جن میں مقامی کلچر بھی ہوگا اور فنی شعور بھی۔ کہیں یہ دونوں چھوٹ جائیں گے لیکن ان کے ذریعے ڈراما نئی بلوغت حاصل کرے گا۔

دوسرے یہ کہ نکتہ زائک یا اس قسم کی وقتی مصلحتوں کو بھرپور ڈرامے کا بدل قرار دے کر خود کو تسکین دے لینا درست نہیں اس لیے اچھے اور معیاری تعییر کی ضرورت البتہ باقی رہتی ہے اور اس کا بدل چھوٹی موٹی مصلحتوں سے نہیں کیا جاسکتا۔ اردو والے ان چھوٹی موٹی سہولتوں سے بھی عام طور پر فائدہ نہیں اٹھاتے جو انھیں مختلف ڈراما اسکولوں میں حاصل ہو سکتی ہیں اور اگر اٹھاتے ہیں تو ان کو اردو ڈرامے کی خدمت میں صرف نہیں کرتے۔

اس کی ایک بڑی وجہ اردو سماج اور بطور خاص ہماری اردو کاڈمیوں کی ڈراما کی طرف سے بے خبری اور بے نیازی ہے۔ اگر سارے ہندستان میں پھیلی ہوئی سبھی اردو کاڈمیوں کا سالانہ انعامات حاصل کرنے والی کتابوں کی فہرست بنائی جائے تو اس میں ڈرامے کی کتابیں اٹکا دکھا ہی ملیں گی اس کے علاوہ اکثر کاڈمیوں نے ڈرامے کی تربیت کے سلسلے میں کوئی قابل قدر اقدام نہیں کیا ہے۔

یہ دشواریاں دور ہوں تو یقیناً اردو ڈرامے کو ہندستانی اٹیج پر اس کا مناسب مقام ملے گا جس طرح یہ افتخار کچھ کم نہیں کہ اندر سمجھانے جدید ہندستانی

ڈرائے کا حرف اول لکھا اسی طرح یہ افتخار بھی کم نہ ہو گا کہ ہندستان کے رنگارنگ سماج میں اردو ڈرائے کو بھی اس کا جائز اور مناسب مقام ملے جس کا وہ بجا طور پر مستحق ہے۔

## ۶

اردو ڈراموں کے بارے میں عام خیال ہے کہ یہ جنس نایاب ہیں یعنی بعض کے نزدیک اردو ہے ہی نہیں وہ تو فقط ہندی کا ایک اسلوب ہے، بعض کے نزدیک اردو تو ہے مگر اس میں ڈرائے کا وہ حصہ صفر ہے۔ یہ بات کچھ ایسی تعجب کی بھی نہیں۔ زیادہ جب رنگ بدلتا ہے تو چیزوں کے نام ہی نہیں بدلتے، ان کا وجود و عدم بھی زیر بحث آجاتا ہے۔ حیرت کی بات تو یہ ہے کہ خود اردو والے اپنی اس متلعبے بہاے ناواقف ہیں اور اردو ڈرائے کے بڑے حصے کو پارسی تھیرٹری گو د میں ڈال کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔

پہلا قابل غور لفظ ہے ڈراما، ہم نے یہ ستم کیا کہ اس انگریزی اصطلاح کو ایسا اور اتنا اپنایا کہ جیسے انگریزی صنف کے معیار سے الگ اس کا امکان ہی نہ ہو۔ سچائی یہ ہے کہ اردو میں ناول کی اصطلاح اپنائی جاتی تو اس کا مفہوم زیادہ واضح ہوتا یعنی اردو میں ڈرائے دو قسم کے تھے اور اسٹیج کیسے گئے۔ ایک وہ جو انگریزی اقتدار سے پہلے کے ہیں اور انہیں ناول کہا ہی مناسب ہے۔ دوسرے وہ جو انگریزی ڈراموں کے اثر کے طور پر ابھرے اور جنہیں ڈراما کہا جاسکتا ہے۔ مختصر ڈراما اس پورے سریاے پر نظر ڈالتے چلیں۔ واجد علی شاہ کا ناول ”راہا کنہیا“ کا قضاہ جسے پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے اور ”آفت کی“ ”اندیسھا“ اور پھر اس کے بعد مدداری لال کی ”اندیسھا“ اور دوسری ”انہر سھائیں“ جنہیں ابراہیم یوسف نے ”اندیسھا“ اور ”اندیسھاؤں“ کے نام سے شائع کر دیا ہے سب کی سب اسی ضمن میں آتی ہیں۔ ان میں کھے طبع زاد نہیں ہے بلکہ تقریباً ایک ہی طرز کے ہیں جن میں نگانے اور ناچ کی عجائباتیں نکالی گئی ہیں اور انسان اور پری کے معاشرے دکھائے گئے ہیں۔

لطف یہ ہے کہ اردو ادب نے اپنا مزاج کچھ ایسا بنا لیا ہے کہ جو صنف جتنی عوامی ہوتی گئی اتنی ہی وہ اردو کے ادبی مزاج سے خارج کی جاتی رہی بسبب واضح مثال میاں نظیر اکبر آبادی ہیں۔ ان کی بوٹی ٹھوٹی ان کے موضوعات، ان کے کلام کی شاعرانہ فصاحت عوامی ہوتی گئی اتنی ہی اسے سو قیادہ کہہ کر ٹال دیا گیا اور پھر پہلی اندر سمجھا رکھتے والے میاں آمانت چونکہ خرفا کے طبقے سے تھے اس لیے انھوں نے تو اندر سمجھا رکھتے وقت بھی یہی مناسب جانا کہ مصنف کے طور پر اپنا نام نہ دیا جائے اور استاد کے نام سے اسے لکھا جائے۔

مگر اتفاقات کو کیا سمجھیے کہ اس منظوم ڈرامے یا تقریباً منظوم ناولک میں اپنی غزلوں سے پہچانے گئے اور اس روایت کو گو خواص میں مقبولیت نہ ملی مگر عوام نے ہاتھوں ہاتھ لیا اور اس طرح اردو ڈرامے کا پہلا دور امانت کی اندر سمجھا سے شروع ہوا۔

اس کے بعد ہی انگریزوں کا راج ہو گیا اور واجد علی شاہ اور میاں آمانت اور مداری لال کی اندر سمجھاؤں کے عوامی جلسوں کے بجائے چلن ہو گیا کاروباری ڈراموں کا ان ڈراموں میں انگریزی ڈراموں کی نقل کی گئی اور اس کے نتیجے میں اردو ڈرامے پارسی کمپنیوں کے تجارتی مقاصد کے زیر اثر پھیلے پھولے اتنے اور ایسے کہ ہندوستان کے گوشے گوشے میں ان کا چرچا ہونے لگے اور بعد کو جب اردو دشمنی کا دور شروع ہوا تو ان کو اردو ڈرامے کے بجائے پارسی تھیٹر کہنا جانے لگا۔

پارسی تھیٹر کے ڈراموں کو آسانی کے لیے تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے پہلا دور احسن کھنوی کا ہے جس میں انگریزی ڈراموں کو ہندوستانی روپ میں پیش کرنے کی کوشش ہوئی مگر ڈرامے کا رنگ ڈھنگ زیادہ تر منظوم ہی رہا۔ پھر دوسرا دور طالب بنارس اور نرائن پرشاد ویتا ب بنارس کا ہے جس میں یہ پُرانی روش بھی قائم رہی اور اسی کے ساتھ ساتھ پرانی ہندو روایات کی ڈراموں کو بھی اسٹیج پر پیش کیا جانے لگا۔ یوں بھی ہوا کہ اس دور کے اہم واقعات بھی ڈرامائی شکل میں پیش کیے جانے لگے۔

تیسرا دور آغا حشر کاشمیری کا ہے جنہوں نے ڈراموں کو منظوم کرنے کے بجائے انہیں مگن مگرج کی مقفی ادبی زبان دے دی۔ آغا حشر نے بھی قدیم ہندستانی دیومالا اور انگریزی ڈراموں سے بہت کچھ حاصل کیا اور انہیں ہندستانی روپ رنگ دیا مگر اس کے باوجود انہیں ٹھیٹھ ہندستانی رنگ میں ڈھالا اور نئے روپ رنگ میں دیا کہ عوام ہی میں نہیں خواص میں بھی انہیں مقبولیت نہ سہی قبولیت ضرور حاصل ہوئی۔

آغا حشر کے آخری زمانے میں فلم کا چلن ہو گیا تھا اور خود آغا حشر نے بھی اس میدان میں قسمت آزمائی کی تھی مگر فلم کے تقاضے کچھ اور تھے اور اسٹیج ڈرامے کے کچھ اور فلم کا جائزہ لینا مقصود نہیں، لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ فلم کے چلن نے اردو اسٹیج ڈرامے کو شدت سے متاثر کیا اور کچھ مدت تک کاروباری تھیر کا کاروبار تقریباً بند ہو گیا۔

یہی دور تھا جب اردو ادیبوں کا ایک قافلہ اردو اسٹیج ڈرامے کی طرف متوجہ ہوا، ان میں شاید سب سے پہلا نام مرزا محمد ہادی رسوا کا ہے جن کا ناول ”امرو جان آدا“ آج بھی مقبول ہے مگر انہوں نے ڈراما ”بیلی بجنوں“ اسٹیج کے لیے لکھا تھا۔ ڈراما تو اسٹیج پر مقبول نہ ہوا مگر اس سے ادبی ڈراموں کی ایک نئی روایت البتہ شروع ہو گئی۔ اسی زمانے میں ظفر علی خاں نے ”جنگ روس و جاپان“ پر ڈراما لکھا اور اس کے کچھ عرصے بعد ہی جامعہ ملیہ کے پروفیسر محمد مجیب اور ڈاکٹر عبد حسین اور ان کے ہم عصر اشتیاق حسین قریشی کے متعدد ڈرامے سامنے آئے۔ اب گویا اردو ڈراما اسٹیج کے عملی اور کاروباری تقاضوں کے بجائے اپنے دور کے مسائل کو ہر مندی سے پیش کرنے لگا۔

پروفیسر محمد مجیب کے متعدد اردو ڈرامے کامیابی سے جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر کھیلے بھی گئے موضوع کے اعتبار سے بھی ان میں بڑی رنگارنگی اور ڈرامائی کشمکش موجود تھی۔ مجیب صاحب کو تاریخ سے دلچسپی تھی لہذا انہوں نے تاریخی واقعات کو خصوصیت سے پیش نظر رکھا؟ جبہ خاتون، نور، آزمائش، دونوں میں انہوں نے تاریخی واقعات ہی کی مراد سے ڈرامے



کاتانا بانا تیار کیا۔ اب گویا جس ڈرامے کا رواج عام ہوا وہ ادبی ڈراما تھا اور اس کا اسٹیج سے صرف اتنا رشتہ باقی تھا کہ اسے اسٹیج کیا جانا ممکن تھا۔ فلم کے بعد ڈرامے پر ایک اور شدید ضرب پڑی اور وہ تھی ریڈیو کی آمد آمد۔ مگر اس کا اثر محض معاندانہ نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ ریڈیو ڈراما صرف آواز کا کھیل تھا اور محض مکالموں کے سہارے آگے بڑھ سکتا تھا مگر چون کہ ٹیہریڈیو اسٹیشن کو ڈراموں کی ضرورت تھی اور مختصر مدت کے ڈراموں کی ضرورت تھی اس لیے ریڈیو سے متعلق متعدد لکھنے والے ڈرامے کی طرف لامحالہ متوجہ ہوئے۔ مثالیں بہت سی ہیں۔ کرشن چندر کا ”سراٹے کے باہر“ راجندر سنگھ بیدی کا ”رخسانہ“ (جو دستک کے نام سے فلمایا گیا) سعادت حسن منٹو کا ”اس منجر ہا میں“ اور ”جائزے“ اور اپندر ناتھ اشک کا ”چٹھا بیٹا“ اور انصار ناصری کے متعدد ڈرامے مثال میں پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اب گویا اسٹیج ڈراما فلم اور ریڈیو کے دہری لداکار کے مقابل زندہ تھا یوں بھی ہوا کہ بعض لوگوں نے فلم سے روزی کمائی اور اسٹیج ڈرامے میں لگائی اس میں خصوصیت سے پر تھوی راج کپور کا نام قابل ذکر ہے جنہوں نے فلموں میں نام پیدا کیا اور پر تھوی تھیرز کے نام سے اپنے پیغام کو عام کیا۔ اسی طرح انڈین پیپلز تھیٹر نے بھی ایسے متعدد فن کاروں کو جمع کیا جنہوں نے کمائی تو فلموں کے ذریعے کی مگر اپنی ذہانت اور فن کو تھیٹر کے لیے وقف کر دیا۔

البتہ اس دور کا سب سے بڑا اردو ڈراما بلاشبہ امتیاز علی تاج کا ڈراما ”انارکلی“ تھا جس میں ادبیت بھی تھی اور ڈرامائیت بھی اور دونوں کے امتزاج کے ساتھ انہوں نے ایک نیم تاریخی رومان کو زندہ جاوید کر دیا تھا ان کی کردار نگاری اور مکالموں کی گھن گرج نے ڈرامے کو اعلیٰ ادبی شاہکار کا درجہ دے دیا جسے آج تک کوئی اردو ڈراما دوبارہ حاصل نہیں کر سکا۔ پھر آیا تقسیم ہندوستان کا زمانہ جس نے وراثت ہی کو نہیں، دلوں کو

بانٹ دیا۔ اس دور میں سنجیدہ آرٹ کی طرف متوجہ ہونا تو ممکن نہ تھا مگر فسادات  
کی آگ بجھانے اور ہندو مسلم اتحاد کی روایت کو آگے بڑھانے کی جہم درپیش  
تھی اور اس جہم میں خواجہ احمد عباس کے ڈراموں نے بڑا کام کیا۔

تقسیم کی یہ بیکر متحدہ قومیت ہی پر ہے ہمیں لوگوں کے دلوں پر سے  
گھڑی، قتل و خون کا یہ طوفان جب کچھ تھا تو بیگم قدسیہ زیدی نے پھر  
اسٹیج کی طرف توجہ کی اور ہندوستانی تھیٹر وجود میں آیا۔ اس تھیٹر نے ”خالہ  
کی خالہ“ جیسے ڈرامے پیش کیے جنہیں انگریزی اور دوسری زبانوں سے  
لیا گیا تھا ان میں ایک سنسکرت ڈراما ”ممی کی کھاڑی“ بھی تھا جو اس  
اعتبار سے سنگ میل ثابت ہوا کہ حبیب تنویر نے اس پیشکش میں ایسا  
نام پیدا کیا کہ یورپ جا کر ڈرامے پیش کرنے کی تربیت حاصل کر لی۔

حبیب تنویر اس سے قبل نظیر اکبر آبادی پر ایک ڈراما ”آگرہ بازار“  
اور پریم چند کی کہانی پر مبنی ”شطرنج کے کھلاڑی“ کا میا بی سے اسٹیج کے  
لیے لکھ اور پیش کر چکے تھے لیکن یورپ سے تھیٹر کی تربیت حاصل کرنے  
کے بعد انھوں نے اپنا رشتہ اردو اسٹیج سے توڑ کر خاص طور پر مدھیہ پردیش  
کی بولیوں کے ناکہ سے جوڑ لیا اور اپنا الگ تھیٹر گروپ بنالیا۔ البتہ کبھی  
کبھی استثناء کے طور پر وہ اردو کی طرف بھی راغب ہو جاتے ہیں مثلاً غالب کی  
برسی کے موقع پر انھوں نے غالب پر ڈراما لکھا اور اسٹیج بھی کیا۔

یوں بھی غالب کی برسی کے موقع پر کئی اہم ڈرامے لکھے اور اسٹیج کیے گئے  
ان میں سید محمد مہدی اور رفعت سروش کے ڈرامے خاص طور پر قابل ذکر  
تھے دونوں نے غالب کے کردار کو ان کے زمانے کی تمام رنگائی اور پیچیدگی  
کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ ان کے علاوہ محمد حسن، قمرید اللہی،  
رفیع سلطانہ وغیرہ کے ڈرامے بھی اسٹیج کیے گئے اور سید محمد مہدی نے غالب  
صدی گزرنے کے بعد بھی غالب پر ایک اور اچھا ڈراما اسٹیج کیا۔

اب اردو اسٹیج ڈرامے کے سامنے تیسرا چیلنج تھا اور یہ تھا ٹیلی ویژن۔  
فلم ہی کی طرح بلکہ اس سے کہیں بڑھ چڑھ کر ٹیلی ویژن گھر گھر پہنچ رہا تھا

اور اس ہلکار کا مقابلہ اسٹیج ڈرامے کے لیے نئی دشواریاں پیدا کر رہا تھا۔ اس نئے دور کے ڈراما نگاروں میں کچھ پرانے نام ہیں، کچھ نئے، کچھ بالکل نئے اور ان کے اسلوب و انداز نگارش میں بھی یہی فرق نمایاں ہے۔ پرانے ناموں میں ساغر نظامی نے ”شکنتلا“ اور ”انارکلی“ کو منظوم ڈرامے کی شکل دیکر شائع کیا اس کے علاوہ سلام پھلی شہری اور خاص طور پر رفعت سروش نے منظوم ڈرامے کی روایت تازہ کی۔ رفعت سروش نے نثر میں بھی کئی اچھے ڈرامے شائع اور اسٹیج کیے۔ اس کے علاوہ محمد حسن اور ریوتی سرن شرما کے کئی ڈرامے اس دور میں سامنے آئے جنہوں نے عصری مسائل کو ڈرامائیت کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا تھا خاص طور پر ایم جی سی کے موضوع پر محمد حسن کا ڈراما ”ضحاک“ وقت کی آواز کی حیثیت رکھتا تھا۔ یہ وہی آواز تھی جو اقبال مجید کے افسانے ”پوشاک“ اور بعض دوسرے ڈراموں میں اور کمال احمد رضوی کے ”ایک تھا بادشاہ“ میں احتجاج کے طور پر ابھری تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ سارے ڈراما نگار اس عرصے میں موضوعاتی ڈرامے ہی لکھ رہے تھے۔ ساگر سرحدی نے اسی دور میں ڈرامے کو ایک نیا ہجو دینے کی کوشش کی اور ان کے ڈرامے ”تنہائی“ میں موضوع اور مکالمے دونوں اعتبار سے اسلوبیاتی اور فکری انفرادیت نمایاں ہے۔ زاہدہ زیدی نے اپنے ڈراموں کے ذریعے فن اور پیش کش کے نئے زاویے پیش کیے اور اردو ڈرامے میں مغربی ڈرامے کی بلوغت اور پختہ کاری کی مدد سے نئی علامت نگاری کو متعارف کیا جس کی سب سے بلیغ مثال ان کے ڈراموں کے تازہ مجموعے میں ملتی ہے۔ یوں تو ابراہیم یوسف پرانے لکھنے والے ہیں اور ادھو کچھ مدت سے خاموش ہیں لیکن ان کے ڈراموں میں بھی ڈرامائی تہہ داری کی ایسی مثالیں سامنے آتی ہیں جو دور جدید میں کم یاب ہیں۔

اسی ضمن میں جاوید دانش کے مختصر ڈراموں کے مجموعے ”ہجرت کے تماشے“ کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ جاوید دانش ہندوستان چھوڑ کر کناڈا میں آباد ہو گئے ہیں لیکن اس غیر ملکی سماج میں بھی انھوں نے ہندوستانیوں کی نفسیاتی

کشمکش ہی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ریوٹی سرن شرما اب بھی اسٹیج کے لیے کھتے ہیں اور خود ڈرامے اسٹیج بھی کرتے ہیں لیکن اب اردو سے دور ہوتے جا رہے ہیں اور موضوع کے اعتبار سے بھی ہندو ضمیمات کے قصوں میں زیادہ دلچسپی لینے لگے ہیں۔

اس دوران اردو اسٹیج کے سلسلے میں تین اہم واقعات ہوئے۔ ایک ابراہیم القاضی نے نیشنل اسکول آف ڈراما کے سربراہ کی حیثیت سے شکپیر کے ڈرامے اور جارج آر ویل کے ڈراموں کے اردو ترجمے اسٹیج کیے، دوسرے ہم سب غائب ڈراما گروپ نے اردو ڈرامے اسٹیج کرنے کا سلسلہ شروع کیا اور ہر سال اردو کے بہترین ڈراما نگاروں کو انعام بھی دیا جانے لگا۔ اس کے علاوہ بھی اردو ڈرامے کی طرف توجہ عام ہونے لگی۔ دہلی اردو اکاڈمی نے ڈراموں کا ایک باقاعدہ مقابلہ ہر سال کرانے کا اعلان کیا اور اس طرح ہر سال ہفتے بھر اردو ڈرامے اسٹیج ہونے لگے، مہاراشٹر اردو اکاڈمی نے بھی اردو ڈراموں کا ایک مقابلہ شروع کیا ہے۔

تیسرا اہم واقعہ نکرہ ناکم کا عروج ہے۔ ان ناٹکوں میں توجہ نہ تو اسٹیج پر دی جاتی ہے اور نہ دیکھنے والوں کے آرام سے بیٹھنے کو، بلکہ عام دلچسپی کے موضوعات پر عام آدمی کے نقطہ نظر سے تنقید اور دلچسپ تنقید ہی پر تمام تر توجہ مرکوز ہوتی ہے۔ دہلی میں صفدر ہاشمی نے اس کی ابتدا کی اور اس کے بعد ان کے نام پر قائم کردہ ادارہ سمیت نے اس سلسلے کو جاری رکھا۔

اس کے علاوہ بھی اردو اسٹیج کی دنیا میں بہت کچھ ہو رہا ہے اس کا اندازہ کسی ایک شہر میں بیٹھ کر کرنا ناممکن ہے۔ دہلی میں اس قسم کی سرگرمیاں یقیناً ہیں مگر کھنؤ، پٹنہ، راجی، حیدرآباد، بمبئی اور دوسرے شہروں میں بھی چھوٹے بڑے ڈراما گروپ سرگرم عمل ہیں جن کی کارروائیوں کی کوئی مجموعی رپورٹ موجود نہیں البتہ ان ڈراموں میں جب کوئی ڈراما شائع ہو جاتا ہے تو اس کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً ساجدہ زیدی کا ڈراما ”ناہنور“ یا کھنؤ میں کھیل گیا آغا صاحب کا ڈراما ”واجد علی شاہ“۔

بتن خاں کے ڈرامے "ادرک کے پنچے" کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا۔ ہر چند کہ وہ چھوٹے موٹے واقعات کا ایک نہایت ڈھیلا ڈھالا سلسلہ ہے مگر اسٹیج پر وہ اتنی بار کھیلا جا چکا ہے کہ اس نے ایک طرح سے عالمی ریکارڈ قائم کر دیا اس کا ذکر نہ کرنا ادبی بددیانتی کے مترادف ہوگا۔

دور حاضر میں ڈراما انفس مضمون اور پیشکش دونوں اعتبار سے رنگ ڈھنگ بدل رہا ہے کچھ چند سال میں جن ڈراموں نے ہندوستانی ڈرامے میں معیار کا درجہ حاصل کر لیا ان میں "گریش کا رنا ڈکا" "تعلق"؛ "بادل سرکار کا" "پگلا گھوڑا"۔ "موہن راکیش کا" "آدھے ادھر سے" اور "جے تندو مکھڑا کا" ڈراما "عدالت جاری" ہے، شامل ہیں اسی مرتبے کے ڈراموں میں حبیب تنویر کا "چرن داس چور" اور "کا ز تمہ کے بعض ڈرامے بھی شمار کیے جاتے ہیں۔ اردو کے بعض ڈرامے بھی اس مرتبے کے ہیں لیکن انہیں کبھی پوری اہمیت حاصل نہیں ہوئی ہے۔ ان سب ڈراموں میں دور جدید کی پیچیدگی سے زیادہ جڑوں کی تلاش کو اولیت دی گئی جبکہ اردو ڈراما جڑوں کی تلاش سے زیادہ کئی معنویتوں کی طرف سرگرم سفر ہے۔

اردو ڈرامے کی کمیابی کا شکوہ کرنے والے بعض ایک ذہنی رکاوٹ کا شکار ہیں۔ اول تو وہ خود ڈراموں کی کسوچ نہیں کرتے، یوں بھی ڈرامے عام رسالوں میں کم چھپتے ہیں ان کی بھی اپنی دقتیں ہیں کہ مکملے جگہ زیادہ گھیرتے ہیں اور اردو کے رسلے اب رہ ہی کتنے گئے ہیں دوسرے غیر مطبوعہ ڈراموں تک ہر کھنے والے کی پہنچ نہیں ہے اور اردو کے اخبارات و رسائل میں ان کی خبریں کبھی بہت کم چھپتی ہیں۔ ایک عام اور مشہور مثال لے لیجئے بتن خاں کا مزاحیہ ڈراما "ادرک کے پنچے" کیسا ہی کیوں نہ ہو اردو ہی کا ہے اور اس نے ایک ریکارڈ قائم کیا ہے مگر ہمارے کھنے والوں نے کبھی اس کی طرف بے توجہی ہی برتی ہے اس کے ذکر سے ہمارے صفحات خالی ہیں۔

پھر ان لا تعداد ڈراموں کو نیچے جو خاموشی سے اسٹیج کیے جاتے ہیں بعض مرتبہ نہایت کامیابی سے اسٹیج ہوتے ہیں لیکن ایک علاقے سے دوسرے علاقے تک ان کی خبر تک نہیں پہنچتی۔ رائجی دہار میں اسی طرز کا ایک ڈراما دیکھنے کا

موقع ملا تھا اسی طرح مدتوں پہلے انا رکلی، کوپٹیا لکی یونیورسٹی کے اسٹیج پر دیکھنے کا اتفاق ہوا اور یہ دونوں کوششیں کامیاب تھیں اور خاصی مقبول بھی ہوئیں مگر اردو کے رسالوں اور اخباروں نے شاید ہی ان کی طرف توجہ کی ہو۔ اسی طرح واحد علی شاہ پر ایک ڈراما (جواب شائع بھی ہو گیا ہے) لکھنؤ میں اسٹیج ہوا تھا اور اس کے کئی شو کیے گئے تھے۔

یوں ہمارے رسالوں کو دیکھے تو ہم ڈراما برائے ڈراما ہی میں اتنے اُجھے ہوئے ہیں کہ ان ڈراموں کو پرکھنے اور ان کے عناصر کا الگ الگ جائزہ لینے کی طرف ابھی توجہ ہی نہیں کی گئی ہے۔ ڈرامے کی تنقید میں بے دے کر ابراہیم یوسف اور اخلاق اثر کے نام آتے ہیں۔ یہ بات دہرانا فضول ہے کہ تخلیق اور تنقید کا چونی دامن کا ساتھ ہے۔ تنقید محض کسی فن پارے کو پسند یا ناپسند کرنے سے عبارت نہیں بلکہ اس کی حد بندیوں کو واضح کرنے کا کام ہے جو اس میدان میں قدم رکھنے والوں کو نیا حوصلہ بخشتی ہے۔

دراصل اردو ڈرامے کو ابھی تک ادبی دنیا نے ایک اہم بلکہ بنیادی صنف ادب کی حیثیت سے قبول ہی نہیں کیا ہے یہی وجہ ہے کہ تاریخ ادب یا معاصر ادب کا جائزہ ہمارے اکثر مبصر دوسری اصناف کے ساتھ ڈرامے کا ذکر کرنا نہیں کرتے اس کا ایک سبب کم توجہی ہے اور دوسرا اہم سبب نا رسائی ہے۔ یوں بھی ہمارے اکثر ناقدوں کی نظر غزل، نظم اور ناول میں اس قدر الجھی ہوئی ہے کہ ڈراما جب تک اپنے آپ کو ایک مستقل اور بھاری بھر کم صنف ادب کی حیثیت سے منوانے اس وقت تک اس کی طرف توجہ مبذول ہونا دشوار ہے اور اس راہ میں بیشک دشواریاں بہت ہیں۔ اس کا حل نہ تو ڈرامے نہ ہونے پر ماتم سے حاصل ہوگا نہ موجودہ ڈراموں سے بے توجہی سے۔ حل اگر ہے تو صوفیہ کہ اردو میں کھیلے جانے والے اور لکھے جانے والے ڈراموں کی تنقید کی جائے اور تنقید برائے تنقید تو ہو، ڈرامے کے اصول و ضوابط سے پوری واقفیت کے ساتھ ہوزرداری سے کی جائے اور اس طرح کی جائے کہ خود ڈراما نگار کی راہبری ہو سکے۔

اردو ڈراما نہ تو نصف انتہا تک پہنچا ہے اور نہ تحت الثریٰ میں ہے البتہ جس حالت میں ہے اس میں اسے نہ صرف تنقید نگاروں سے بلکہ پوسے اردو ادب سے تعاون کی ضرورت ہے اور جو کہ وہ ایک زندہ (گو کمزور) ہوتی ہوئی، زبان سے نسبت ہے اس لیے اسے تنقید کا ہدف بھی درکار ہے اور اس کا سہارا بھی۔

آخر میں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس مضمون میں جہاں تک بن پڑا ہے یک بابی ڈراموں کا ذکر نہیں کیا گیا ہے حالانکہ دست پرکاش سینگر اور پرکاش پنڈت کے یک بابی ڈرامے اردو دنیا سے خراج وصول کر چکے ہیں یک بابی ڈراموں کا فن بھی کسی قدر مختلف ہے یہ بھی اعتراف کر لینا چاہیے کہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ڈرامے بھی اس مضمون میں زیر بحث نہیں آئے ہیں حالانکہ اس ضمن میں بھی کیفی، گلزار اور سید محمد جمہدی کے ٹیلی ویژن ڈرامے مقبول ہوئے۔ وجہ وہی ہے کہ ٹیلی ویژن ڈراما خود اپنی دنیا ہے یہاں دائرہ بحث کو صرف اسٹیج ڈراموں تک محدود رکھا گیا ہے اور وہ بھی طبعاً اردو ڈراموں تک در نہ محنوں گور کھپوری کا میکسٹھ کا ترجمہ، فیبا الرحمن کا جولیسی سیزر کا ترجمہ، آویل کے ڈرامے "لک بیک" ان اینگلز کے ترجمے خاصے قابل قدر ہیں پھر چیخوف کے اردو تراجم زاہدہ زیدی نے کیے اور ابھی حال میں انوار رضوی نے بھی چیخوف کے طریقہ ڈراموں کا مجموعہ شائع کیا ہے۔

(نوٹ: اس مضمون کے آخری حصے میں کئی اطلاعات  
دہرا دی گئی ہیں جن کے لیے معذرت واجب ہے)

(۱۶)

ہنسنے کی توفیق صرف انسان کو ہوتی ہے اکثر دوسروں پر اور شاذ و نادر  
خود اپنے اوپر مگر ہنسی ہنسی میں بھی فرق ہے ایک ہنسی محض خوش طبعی کی  
بنا پر ہوتی ہے کہ جب طبیعت فرحت کی طرف مائل ہوتی، خوش ہو لیے۔  
دوسری ہنسی اپنے علاوہ دوسروں پر ہوتی ہے جنہیں ہم یا تو اپنے سے  
کتر سمجھتے ہیں یا ان کی بعض حرکتوں کو مضحکہ خیز سمجھ کر ان پر ہنستے ہیں البتہ  
کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ خود اپنے حال پر ہنسی آتی ہے اور یہ ہنسی صرف  
ان لوگوں کا حصہ ہے جو اپنی ذات کے دائرے سے اوپر اٹھ کر اپنے اوپر  
نظر ڈال سکتے ہیں کہ یہ توفیق بہت کم میسر ہوتی ہے۔

لہذا کامیڈی (طریزہ) یا طنز و مزاح کے نام پر جو ادب تخلیق ہوتا ہے وہ ان  
تین صورتوں سے خالی نہیں ہوتا۔ یوں تو بریڈے سے لے کر کرشنا مین تک  
نے ٹیکسپیر کی کامیڈیوں پر تنقیدی محاکے کیے ہیں اور قہقہہ و ہنسنے کے  
حرکات سے حیات یاتی سے لے کر نفسیاتی اور جمالیاتی پہلوؤں تک سے  
بحث کی ہے مگر ہنسنے ہنسانے کی جملہ اصناف پر خصوصاً ہجو اور طنز و مزاح  
کے سماجیاتی پہلو پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا اور عام طور پر ٹریجڈی  
اور المیہ جذبات کے مقابلے میں انھیں کمتر قرار دیا گیا۔

سماجیات کے نقطہ نظر سے غور کریں کہ کسی پر ہنسنے کے لئے ضروری  
ہے کہ آپ اسے، وقتی طور پر ہی سہی۔ اپنے سے کم تر سمجھتے ہوں کہ جب  
تک یہ نہ ہو اس وقت تک نہ آپ اس پر ہنس سکتے ہیں نہ اس پر طنز  
کر سکتے ہیں یہی نہیں یہ بھی ضروری ہے کہ آپ اس سے اپنے کو جذباتی



طور پر کم سے کم وقتی طور پر ہی سہی بے تعلق کریں اور اس کے جذبات و احساسات میں خود کو شریک کرنے کے بجائے ان پر ایک اجنبی کی طرح نظر ڈالیں۔ اور اس صورت حال کے صرف مضحک پہلوؤں ہی پر غور کریں۔ جب تک یہ لوازم نہ ہوں اُس تک آپ کسی پرنس نہیں سکتے لطف یہ ہے کہ آپ خود بھی اس انبوہ میں شامل ہیں مگر آپ خود کو بھی اپنا غیر تصور کریں اور خارجی طور پر اپنے حوادث و آفات اور ان کے رد عمل پر خارجی حیثیت سے غور کرنے کے قابل ہوں تو خود اپنے اوپر بھی جی بھر کر پرنس سکتے ہیں۔ غالب کی مثال لیجیے :

تھی خبر گرم کہ غالب سے اڑیں گے پُرزے  
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

یا

ے خانے کے قریب تھی مسجد بھلے کو داغ  
ہر اک یہ پوچھتا تھا کہ حضرت ادھر کہاں  
اسی طرح طنز و مزاح کے متاثرین کی دو قسمیں ہوتیں۔  
ایک وہ جو متکلم کی ذات سے الگ ہوں اور دوسرے انسانوں،  
اداروں یا تصورات سے متعلق ہوں۔ دوسری وہ جو متکلم کی ذات سے متعلق  
ہوں اور متکلم خود اپنے کو اپنی ذات سے الگ تصور کر کے خود اپنے  
اوپر طنز کرے۔ غالب نے اپنے ایک خط میں اس کی تصویر یوں کھینچی  
ہے، ”یہاں خدا سے بھی توقع نہیں مخلوق کا کیا ذکر کچھ بن  
نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشا بن گیا ہوں، رنج و ذلت سے  
خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا جو  
دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ تو غالب کے ایک اور جوتی لگی  
بہت اترتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں، آج دور  
دور تک میرا جواب نہیں لے اب تو قرضداروں کو جواب  
دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا بڑا محمد مرا، ہم نے ازراہ

تعظیم (جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ وعرش  
 نشین خطاب دیتے ہیں) چونکہ یہ اپنے کو شاہ قلمرو سخن  
 جانتا تھا ستر مقرر اور بادیہ زادہ خطاب جموئے کر رکھا ہے  
 آئے نجم الدور بہادر ایک قرضدار کا گویان میں ہاتھ۔ ایک  
 قرضدار کھوگ سارا ہے میں ان سے پوچھ رہا ہوں ابی حضرت  
 نواب صاحب، کیسے اوغلان صاحب آپ سلجوقی اور فرسیلی  
 ہیں۔ یہ کیلے حرمیتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو بولو۔ بولے کیلے حیا  
 بے عزت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزارے کپڑا  
 میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لئے جاتا ہے یہ  
 بھی سوچا ہوتا کہ کہاں سے دوں گا۔“

غرض ذات اپنی ہو یا پرانی جب تک جذباتی طور پر خود کو اس سے  
 قطعاً اجنبی اور غیر متعلق محسوس نہ کیا جائے حس مزاج کا موضوع نہیں بن  
 سکتی۔ یہ لطیف سا فرق ہے مذاق اڑانے اور تھمیک و تذلیل میں۔ ذرا  
 بے احتیاطی ہو جائے تو مذاق تنقیص میں بدل جاتا ہے اور دلوں میں  
 عناد پیدا کر دیتا ہے۔

اس بحث سے قطع نظر اردو میں طنز و مزاح کے ذخیرے بہ نظر ڈالیں  
 تو سب اہم نام میر جعفر زٹلی کا سامنے آتا ہے جنہوں نے اپنے دور پر اور  
 اس دور کے عمائدین پر طنز کیا اور اس کی سزا میں اپنی جان گنوائی۔  
 مزاح کی بھی کئی قسمیں ہیں۔ ایک وہ جو محض لغظوں سے پیدا کیا جاتا  
 ہے دوسرے صورت حال سے پیدا ہوتا ہے خواہ اس پر کھنکھنا والا تبصرہ کرے  
 یا نہ کرے صورت حال خود مضحکہ خیز ہوتی ہے تیسرے ذہنی اور جذباتی  
 رویوں سے ابھرتا ہے بلکہ یوں کہئے کہ اقدار کی آویزش یا آمیزش سے  
 پیدا ہوتا ہے اور ان تینوں اقسام میں ادبی مزاج کی بلوغت کو دخل  
 ہوتا ہے محض مصنف کی ہی ذہنی بلوغت کو نہیں بلکہ اس کے مخاطب  
 معاشرے کی بلوغت کو بھی۔ یہی وجہ ہے کہ حاجی بعلول اور اودھ پنچ

کے اخبارات جو کبھی زعفران زار سمجھے جاتے تھے اور اپنے انہیں ہنسی دل بگی کی بنا پر مقبول تھے آج ان کا ہر حرف حلق میں اٹکتا ہے۔

جعفر زٹل کا زمانہ سلطنت مغلیہ کے زوال کا عہد تھا سناؤ توں اور فیا ضیوں کا دور دورہ ختم ہو چکا تھا سلطنت خود طوائف الملوکی کا شکار تھی کہ کوئی بادشاہ بھی جم کر پرانے جاہ و حشم کے ساتھ بادشاہت نہ کر پاتا تھا کہ اس کا تختہ پلٹ دیا جاتا تھا اسی زمانے میں جعفر زٹل نے اپنا خاردار قلم اٹھایا کہ سبھی دور اس بلواں تہذیبی اور لسانی عمل دخل کا دور بھی تھا جس نے اردو کو پروان چڑھایا۔ جب بھی تہذیب نے کروٹ لی ہے اور عام بول چال کی زبان میں زبردست اتھل پھل کے آثار ابھرے ہیں اسی قسم کی بلواں شاعری اور نثر پروان چڑھی ہے۔ عمداً افریس مثالیں ہیں — امیر خسرو، جعفر زٹل اور اکبر الہ آبادی تینوں کی شاعرانہ زبان اسی قسم کے اکھیر پچھاڑے غزری اور دینوں نے اس لسانی میل ملاپ کو مزاج اور کبھی کبھی طنز کے لئے بھی استعمال کیا۔

اقدار کی سطح پر جن باتوں کا کسی شخص کی تنقید کرتے ہوئے مذاق اڑایا جاتا ہے ان سے بھی اس دور کے مزاج اور خود شاعر کے معیار کا اندازہ ہوتا ہے۔ جعفر زٹل کے طنز و مزاح کے نشانے مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ خود اپنی ذات اور اپنے خاندان اور خاص طور پر اپنی گھریلو زندگی کے بارے میں — مثلاً

بیٹھا رہوں میں جبرے بھترے      ہجرے میں جوں لٹا تیرے  
چار پانچ دن بیاہے بیتے      بی بی نے تب راہی کیتے  
جھگڑا رگڑا بڑا پسارا      لاٹی ہوئے مارک مارا  
دنی دھما دھم ایدھر ادھر      اب مولا میں جاؤں کیوھر  
بات بات میں کنٹھی دابے      ہڈی گڈی میری چاہے

۲۔ ایسے سیاسی واقعات اور سیاسی شخصیات کی ہجو جو اس دور کی افراطی پر روشنی ڈالتے ہیں ان میں جعفر زٹل کا اپنا تبصرہ بھی شامل ہے۔

۳۔ شہر آشوب کے طرز کے مضامین جن میں زمانے کی بوالعجبی، وحیت کی خرابی اور اپنی مفلوک الحالی بیان ہوئی ہے اور بیچ بیچ میں ضرب الامثال اور کہاوتیں جوڑ دی گئی ہیں۔

”سہان الشذیانہ پر پرکشن و ملن جہاں پر پرچن است  
ہر کر اگر و فروزب و زاب، چرو پر ٹیپ ٹاپ بیشتر ہیند  
اور اولامو بارسیار میکنند و ہر ٹروپوں کراز و صا اور  
می شود خلص موسیقار و نادرۃ الادوار گویند“

۴۔ غیر مت مند مشغلوں اور اخلاقی زوال کی نشانیوں کا ذکر جس میں  
۱۔ امر دہرستی کا تذکرہ غالب ہے۔

۵۔ نکبت، افلاس، بے روزگاری اور افزائری کے اس دور میں زندگی گزارنے کی قلندرانہ روش کی تلقین۔

دلا در مفلسی سب اکڑ رہے      بعالم بے کسی سب اکڑ رہے  
چکن اور زر کا چیرہ نشیم کر بوجھ      پھٹی پگ باندہ کر سب اکڑ رہے۔۔  
اگر یہ بھی میسر جو نہ ہووے      اکیلا جوں الف سب اکڑ رہے

چوں دال روٹی آمدہ فرمان کر نگار      گر بیشتر بہم رسد کم غنیمت اس  
کلڑھ لگا دیوار کو کہہ جعفراب کیا کیجیے  
خطرہ ہوا آثار کو کہہ جعفراب کیا کیجیے

اس کے علاوہ بھی طنز و مزاح کے کئی رنگ جعفر زٹل کی شاعری میں  
”نمایاں“ ہیں ہمارے مقصد کے لیے ان کی تاریخی اہمیت سے زیادہ ان  
کی معنوی بلاغت اور عمومی اطلاقی اہمیت ہے آج انھیں پڑھتے وقت جو  
بے ڈھنگاپن اور بلندی اولیٰ ستی کا میل اور شان و شکوہ کے ساتھ مفلسی  
اور ناداری کی تصویر اور پھر جو BATHOS نمل ہے جوڑ پرن نظر آتا ہے وہ قابل

سے مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہو ڈاکٹر نعیم احمد کا مضمون ”میر جعفر زٹل ایک مطالعہ“ مطلوبہ  
تعمیر دہلی، شمارہ نمبر ۳۔

توجہ ہے کہ اس سے ظاہری اکڑفوں کی اصلیت کا پتہ چلتا ہے۔

سودا کی ہجویات میں ایک کھلی ہوئی فضا ملتی ہے جس میں حسد، چلن اور گھٹن غالب نہیں وہ ایک داندو نیا طرح حلیفوں کی پگھلی اچھلتا ہے اور ان پھبتیوں کی جی کھل کر داد دیتا ہے: ”آب حیات“ میں ہے کہ سودا نے کسی شاعر کو مشورہ دیا تھا کہ ”میاں، ہجو کہا کرو؟“ اس نے پوچھا ”کس کی ہجو کہوں؟“ سودا نے کہا کہ ”ہجو کہنے کے لیے موضوع کی کیا کمی ہے تم میری ہجو کہو میں تمہاری ہجو کہوں؟“

دوسرا واقعہ یہ ہے کہ سودا نے اپنی ہجو سن کر شاعر کو داد و تحسین کے ساتھ کچھ روپیہ اور ایک قطعہ لکھ کر دیا تھا جس کا آخری مصرعہ تھا:

دہن سگ بہ لقمہ و دختہ بہ

ان واقعات سے اندازہ ہوتا ہے کہ سودا نے ہجو نگاری کو کھلے دل سے اختیار کیا تھا۔ وہ جی بھر کر مذاق اڑاتا ہے اور اس وقت جا اور بے جا کا بھی خیال نہیں کرتا، انسانوں سے لے کر حیوانوں تک کی ہجو کہ جاتا ہے اور افراد سے ان کے خاندان اور ان کی بہو بیٹیوں تک پہنچ جاتا ہے اور سات پشتوں کو تو مکرر کہہ دیتا ہے ان ہجویات میں جھلاہٹ، جھنجلاہٹ اور تلخی کے بجائے تھنیک کے تیر و نشتر ہیں اور مذاق کی رو میں فحش اور گالی گلوچ کی سرحدوں تک جا پہنچتے ہیں مگر گھٹن اور نفرت کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ ہجویات بازاری ہوں تو ہوں ان میں کینہ پروری اور کڑھنے والی طبیعت کا پتہ نہیں چلتا۔

سودا کی ہجویات کو دو قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جو افراد کے خلاف لکھی گئی ہیں اور جن کی بنیاد (الف) ادبی، (ب) مذہبی یا (ج) ذاتی اختلاف پر قائم ہے۔ دوسری قسم ان ہجویات کی ہے جن کی حیثیت تاریخی ہے اور جو اس دور کی زبوں حالی اور سیاسی ابتری کو بیان کرتے ہیں اور اس کے لیے فرد ہی کو نہیں مانتی اور گھوڑے کی ہجو لکھ ڈالتے ہیں۔

سودا نے میرزا حاکم، فدوی، بجلی، مرزا فتح علی، قائم چاند پوری، ندیم  
 کشمیری، شیخ علی تہتیس، میر محمد تقی، میر محمد تقی میر، مولوی ساجد، مرزا قیصر،  
 شیخ صنعت اللہ، مرزا علی ہاتف، مرزا علی اور شیخ کے متعصب بود کے پرستے  
 میں شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کی، جو بیات کہی ہیں۔ ان میں سے پہلے آٹھ  
 حضرات کی ادبی شہرت ہے اور ندیم کشمیری کے استثناء کے ساتھ ان  
 کی ادبی شخصیتیں نمایاں ہیں۔ مولوی ساجد اور شاہ ولی اللہ کے انہیں مذہبی  
 اختلافات ہیں اور باقی حضرات سے یا تو ذاتی طور پر جڑھ پیدا ہوئی یا ان میں  
 سودا نے سماجی طور پر کوئی مضحک پہلو ڈھونڈ نکالا ہے۔ دوسری قسم ان جو بیات  
 کی ہے جس میں پورے دور کے انحطاط کا نقشہ کھینچا گیا ہے ان میں طنز کا وار  
 زیادہ تیکھا ہے، مزاح کی انتہا یہ ہے کہ اس سے بصیرت پیدا ہو اور بصیرت سے  
 درد مندی پیدا ہوتی ہے، سودا کی ان جو بیات میں بصیرت اور درد مندی  
 دونوں نمایاں ہیں اس ضمن میں شہر آشوب، قصیدہ قہقہک، روزگار حکیم  
 غوث، کوتوال شہر شیدی، فولادخان، نرپت سنگھ کے ہاتھی کی، جو کو شمار  
 کیا جاسکتا ہے۔

ذاتی اختلاف پر جو جو بیات لکھی گئی ہیں ان پر غور کیا جائے تو ان میں سب  
 سے زیادہ خصوصیت نظر آئے گی کہ سودا نے فروے سماجی ٹاپ اور ذاتیات سے  
 سماجی طور پر مضحک پہلوؤں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ سودا کا ذہن مخصوص  
 افراد کا ذکر کرتے ہوئے بھی سماجی تعمیم اور تجرید کی طرف مائل نظر آتا ہے وہ  
 افراد میں کچھ ایسے کو بڑا تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے جو سماجی نقائص کہے  
 جاسکیں اور جن کی مذمت سے صرف ایک شخص کا دل ٹھنڈا نہ ہو بلکہ پورے  
 سماج کو اس عدم توازن کی تلاش کہے جاسکتے ہیں۔ سودا افراد کا ذکر کرتے  
 ہوئے بھی ان کے یہاں عدم توازن کو بے نقاب کرتے ہیں مثلاً میرزا حاکم کی  
 جو بیات میں سارا زور دو باتوں پر صرف ہوا ہے۔ ایک زیادہ کھانے اور  
 پیٹنے ہونے پر اور دوسرا حاکم کے تغافل رسی پر۔ اسی طرح فدوی کے خلاف  
 سارا زور قلم صوف کرتے وقت غلط پندار ہی کا مضحکہ اڑایا ہے۔

دوسری خصوصیت یہ ہے کہ سودا افراد کو کوئی نہ کوئی لقب یا چتر دینے پر مصر نظر آتے ہیں اور اپنی لاتعداد بجویات میں اس چتر کی تکرار ضرور کرتے ہیں یہاں بھی افراد کے بجائے ٹائپ یا سماجی طور پر نمایندہ کردار ڈھال لینے کی کوشش نمایاں ہیں۔ مثلاً جہاں بھی فدوی کا ذکر کریں گے ”اٹو بنیے کا“ ضرور کہیں گے فدوی کی ایک بجو میں انھوں نے کسی بنیے کا قصہ لکھا ہے ایک سپاہی اپنے قرضے کی ادائیگی کے سلسلے میں ایک اٹو باز بتا کر فروخت کر گیا۔ بنیا اسے فروخت کرنا چاہتا تھا لہذا جب بھی کوئی گا ہک کوئی سودا لینے آتا اور پوچھتا کہ فلاں چیز ہے کہ نہیں۔ تو یہ جواب میں کہتا ”یہ بھی ہے اٹو بھی ہے“ اسی سے سودا نے یہ تک ملائی ہے کہ اسی طرح فدوی بھی اپنے ایک عطار دوست کی دکان پر بیٹھا رہتا ہے اور جب کوئی شخص وہاں کوئی دوپہ چھنے آتا تو یہ جواب دیتے ہیں کہ ”وہ بھی ہے فدوی بھی ہے“

لیکن جس خصوصیت نے سودا کی بجویات کو فن کا درجہ دیا ہے وہ تخیل کی بلند پروازی ہے۔ غصے اور تسخر کا اظہار آسان ہے لیکن اس کا سلیقہ سے اظہار کرنا اور ضبط و نظم سے اسے غیر متعلق لوگوں کے لیے دلچسپی کی چیز بنادینا دشوار ہے۔ سودا کی بجویات کے محرکات سادہ ہیں جن پہلوؤں کا مضحکہ اڑایا گیا ہے وہ بھی گنے گنتے ہیں لیکن تخیل کی مدد سے سودا نے ان عیوب کے سارے متعلقات کو جمع کیا ہے اور اس بیان کو جو بظاہر یکسانیت اور غیر ضروری تکرار پر ختم ہوتا معلوم ہوتا ہے تازگی اور تنوع بخشتا ہے۔ سودا کا تخیل، خیال آرائی اور بازیگری کی حد تک نہیں پہنچا ہے مگر اس نے ایک ہی مضمون میں نرالے پہلو اور اچھوتے نکات پیدا کیے ہیں مثلاً میرضا ملک کی بسیار خوری کے سلسلے میں گالیاں کھانے، محفل قصص میں کھڑی، طبلے کی پری کا آٹا کھانے، مرنے کے بعد توشے کی روٹی کھانے کے ذکر کے علاوہ کھانا کھانے کا طرز۔

”بیٹھے مکھی کی طرح پے دیے“

”جیسے جھاڑے کوئی پٹے کے ماتھے“

”یا کوئی دیو بوکھلا لیا ہے“ کلمے بندر کی طرح بھرپورے۔“  
 وغیرہ کا بیان ہے، اسی طرح فدوی اور ندرت کا شمیری کی، بجویات میں ایک  
 ہی بات کو مختلف انداز سے دہرایا گیا ہے۔ مگر اس تکرار میں یکسانیت پیدا نہیں  
 ہوئی ہے بلکہ بات کے نئے نئے پہلو سامنے آئے ہیں۔ ایسی بجویات میں جن  
 کے ٹیپ کا شعر یا مصرع موجود ہے مثلاً فدوی کی یہ بجو جس میں ٹیپ کا شعر  
 ہے۔ کس نیا ید بر زیر سایہ

مگر ہما از جہاں خود معدوم  
 یا مولوی ندرت کا شمیری کی بجو میں جس میں ٹیپ کا شعر ہے  
 گھوڑے کو دو نہ دو گام منہ کو ذرا گام دو  
 تخیل کا یہ تنوع اور رنگارنگی اور بھی زیادہ واضح ہو گئی ہے۔

اس کے علاوہ ستودا کی تخلیقی صلاحیت کے ایک اور پہلو کو نمایاں کرتی  
 ہے۔ ستودا کو نئے واقعات تراشنے، کردار ڈھالنے، معمولی واقعات میں  
 مضحک پہلو پیدا کرنے، کرداروں کے پیشے، فرقے اور مزاج کے مطابق  
 مکالمے، نظم کرنے کی قدرت حاصل تھی۔ اسی کے ساتھ ساتھ ستودا ایک  
 کامیاب قصہ گو کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ستودا نے بجویات میں  
 بعض جگہ ہر ان لطیفوں اور مقبول عام چٹکلوں کو نظم کر دیا ہے۔ مثلاً  
 بننے کے آؤ کا قصہ، مگر یہاں بھی تخلیقی جوہر نمایاں ہے، اسے سیدھے سادے  
 انداز میں بیان کرنے کے بجائے ستودا نے تین مرکزی کرداروں کا سہارا  
 لیا ہے قرض، سپاہی، بنیا اور بننے کی بیوی پر بھاوتی، پھر ان کے مکالمے  
 منفرد رنگ میں ہیں، ہر ایک کی زبان، انداز اور اسلوب جدا گانہ ہے جو  
 صرف اس دور کی زبان کا اندازہ کرنے کے لیے مفید ہیں ہے بلکہ کردار کو  
 جیتا جاگتا بنا دیتا ہے مثلاً بننے کا پر بھاوتی سے مکالمہ  
 کرنے لگا جو رو سے رات کو یہ مصلحت

سنی ہے پر بھاوتی اس میں ہے کیا تیری مت  
 پیسے مرے کرن ہیں ایک سپاہی کے پاس  
 اس سے نکلنے کی مجھ کو نہیں ہے اب اس



باج بڑا ہی سا ایک دیکھا میں اس کے کئے  
اس کو کھریدوں میں اس کال کو چودہ بنے  
پر بھاوتی کا ایک مکالمہ:

دیکھ کے ان نے کہا، ادت تجھے ہے ملوم  
یہ تو جناد رہے وہ ترک کہیں جس کو بوم  
نام لیویں ہیں پر تھی میں اس کا سویر  
کھویا کرج ساتھ میں نکدروپیوں کا ڈھیر  
بنئے اور سپا ہی کی گفتگو اور تیور ملاحظہ ہوں:  
آکے سپا ہی کے گھر بولا کہ مر جا جی آہ  
کر کے حساب آج تم کہنے کو میرے چکاؤ  
سن کے سپا ہی یہ بات کہنے لگا چل پرے  
پیسے کہیں آج یاں تیرے لیے ہیں دھرے  
باز بیکے گا تو میں تجھ سے کروں گا حساب  
مفلسوں کو مت بکا خیر سے گھر جاشاب  
بنئے نے سن کر کہا کرج میں کچھ بیر ہے  
کھیر جو بتلاؤ ہو آج تمہیں کھیر ہے  
سیلے تھے مر جا بھی تم ہم سے کرج لینے میرے  
تتے ہوئے جاتے ہو کا ہے کو اب دینے میں  
ہو جو چکو تا مرا باج کے بکنے ہی پر

باج ہی کو دو مجھے سانچ سا کچھ بھاؤ کر  
اس کے علاوہ سوتا نے جگہ جگہ لطائف اور چٹکے خود بھی تصنیف کئے  
ہیں اور مختلف مضامین کی مدد سے تنوع پیدا کیا ہے مثلاً  
میرضا حاک کی بسیار خوری کے ضمن میں ایک محفل میں ضاحک کے اونگھ جانے  
اور خواب میں کھانے کی فاب پر ایک دوسرے شخص سے جھگڑنے اور نیند میں  
اس کے ہاتھ مارنے سے بل بر بیٹھے ہوئے آدمی کی پگڑی سر سے اڑ جانے کا

واقعہ خود ستودا کا تصنیف کردہ ہے اسی طرح ”مخمس در ہجو حلت غراب“ میں مولوی صاحب اور ان کے باورچی کے درمیان جھگڑے کا نقشہ اور ان کی بحثا بحثی ستودا کے تختیل کا نتیجہ ہے۔

ستودا کی ہجویات ستودا کے بے پناہ مشاہدے اور ہر جہت معلومات کی آئینہ دار ہیں، ان ہجویات میں ستودا کے دور کی حقیقی جاگتی تصویریں ملتی ہیں، قصیدے، مثنویوں میں جن باتوں کی طرف اشارے ممکن تھے ان ہجویات میں ان کے بارے میں زیادہ تفصیل سے کام لیا گیا ہے۔ اس زمانے کے تصورات رسم و رواج، معاشرت، شادی بیاہ، موت اور غمی کی تصویریں، بازار ہاٹ، مشاعروں اور میدان کارزار، میلے ٹیلے، ریت جگے اور حکیموں کے مطب، عورتوں کے ہنگامے، ناچ رنگ کی محفلیں، غرض ستودا کے دور کی زندگی کا جیتا جاگتا مرقع ملتا ہے، اردو شاعری میں اختصار اور عمومیت کی وجہ سے یہ بڑی خامی رہی ہے کہ اس پر مقامی رنگ اچھی طرح نہیں چڑھ سکا اور اپنے دور کی تہذیب اور معاشرت کو تصویر کشی کا کام کچھ مثنویوں اور مثنویوں ہی کے لیے چھوڑ دیا گیا، ستودا کی ہجویات کی اہمیت اس سلسلے میں بہت زیادہ ہے ستودا کو ان مختلف تہذیبی اداروں کے بارے میں جزئیات کا کس قدر علم تھا، اس کا بھی اندازہ نہیں، ہجویات سے ہوتا ہے، مثلاً موسیقی کی اصطلاحات ملاحظہ ہوں۔

شادی میں گر کسی کی یہ جائے	صاحب خانہ رندیاں بلوائے
کیا طمع اس کی اس کھڑی میں بتاؤں	کھڑی یہ چاہے پھر میں ہی لے جاؤں
راگ گر ہو کلاوتوں کا وہاں	اس جگہ گارہا ہو جیون خاں
اور پکھا و ج بھلے دیبی داس	سروں کی بندہ رہی ہو باہم آس
کیسی ہی دیبی داس پرنے لے	نہ سنے آپ یہ نہ سنے دے
یہی پوچھے ہر ایک سے بے شرم	پڑی کا آٹا سخت ہے یا نرم

دختر ندرت کی ہجو میں لکھتے ہیں :

صدائے نے کہیں سے کان میں اس کے جو آتی ہے  
تو وہ اس طرح سے اٹھ اٹھ کے زنگولے بجاتی ہے  
کر قاص فلک بھی دیکھنے کو اس کے آتی ہے  
اسے عالم نہ سمجھے وہ جو آنکھوں میں بتاتی ہے  
برقت می تو اں فہمید معنی ہائے ناز او

ستودا کی ہجویات میں پیشہ ورانہ اصطلاحات مختلف طبقوں کے  
مخصوص الفاظ اور لب و لہجہ اور کوچہ و بازار میں بولے جانے والے الفاظ بھی  
کثرت سے ملتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی کے بعد غالباً ستودا ہی کے کلام میں مقدار  
کھلی ہوئی فضا کا احساس ہوتا ہے گویا طنز و مضحکہ خیز نمسخر اور فحش کا بازار  
گرم ہے جس کی وجہ سے فضا میں خنکی اور فرحت پر ہنگامہ اور تکرار کا احساس  
غالب آ جاتا ہے شاعری کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کا دائرہ وسیع سے وسیع تر  
ہوتا چلا جائے اور شاعری کی زبان میں اور روزمرہ کی زبان میں مغایرت کم سے  
کم ہو ستودا نے اردو شاعری کا لسانی دائرہ وسیع کیا اور اس میں ایوان و محفلوں  
کی زبان کو نہیں بلکہ کوچہ و بازار کی زبان کو بھی شامل کر لیا۔ لسانی اعتبار سے  
بھی یہ ہجویات بڑی اہم ہیں اور اس دور کے لسانی ارتقا کا جیتا جاگتا مرقع  
پیش کرتی ہیں۔

ستودا کی ہجویات کا وہ حصہ خاص طور پر توجہ کے قابل ہے جو افراد کے  
بجائے سماج کو اپنے طنز کا نشانہ بناتا ہے۔ ستودا نے اپنے دور کی کساد بازاری  
اور انحطاط پذیریری کی تصویریں بڑی دل سوزی کے ساتھ کھینچی ہیں، ان ہجویات  
سے یہ خاکہ سامنے آتا ہے کہ اس دور کی اقتصادی اور مجلسی زندگی، دربار، املا  
اور عمدہ کے ایوان خانوں کے گرد گھوم رہی تھی اور جب دربار کی سیاسی طاقت  
اور امر کی مالی حیثیت میں کمی آئی تو اقتصادی اور مجلسی زندگی کا سارا ڈھانچہ  
درہم برہم ہو گیا۔ شہر آشوب میں اس انتشار کا مجموعی خاکہ ملتا ہے۔ دربار کے  
سیاسی انحطاط کے باعث عمدہ نے شہسوار اور سپاہی بھرتی کرنے چھوڑ دیے  
ہیں اور سپاہیوں کی گزراوقات کے لیے بنیے کے ہاں شمشیر رهن رکھنے پر مجبور ہو گئے

فقر قلمے سے ہیں ۳۶ ماہ تنخواہ نہیں ملتی اور صرف انھیں کی ہستی ہے جو ہنوس دھڑکے کی تاب و توان رکھتے ہیں، مسجدیں ویران ہیں، خطیب اور واعظ لاپتہ ہیں کہ مصاحب امیروں کی صحبت میں پچھلے پہررات تک ڈٹے ہوئے ہیں مگر کھانے کا ذکر نہیں، طبیب آقا کی چھینک تنک سے لرزدہ بر اندام ہیں، سوداگر سے اگر کوئی امیر سودا خرید لیتا ہے تو اس کے پروانے پر عامل روپیہ نہیں دیتا اور دیوان بیوتات کہتا ہے کہ جنس واپس لے جا، کسان خشکی اور قرقی کے اندیشوں سے فکر مند ہے، وکیل موکل کو بتا دے کہ پیرے کر دیویش ہو جا تلے، شاعر نواب کے لیے قطو تہنیت اور تاریخ تولد فرزند کی تاریخ کی فکر میں اُجھا ہوا ہے، ملا دن کو لوٹ کے پڑھانا اور رات کو گھر کا حساب دیکھ کر روزی کما تلے، کاتب لٹکے سیکڑے بیت لکھنے پر مجبور ہے، دہڑی کی کتابت اور دھیلے پر قبلا لکھا جاتا ہے، شیخ ہرات عرس کی فکر میں رہتا ہے کہ تنخواہ قلیہ نان، مل جلے، قلع اور متوکل کو نکھٹو سمجھا جاتا ہے اور خان بانواب کے ہاں سفارش کا پرچہ لے کر راہ خدا پیسہ مانگنے جانا پڑتا ہے اور ہفت ہزاری امیر بھی ایسے دغے میں ہیں کہ جمعیت خاطر کی کوئی صورت نہیں ہے

اس طرح محسوس شہر آشوب میں بھی سودا نے بڑی سمجھ بوجھ کے سماج کے تمام نمایندہ گوشوں کو یک جا کیا ہے اور اپنے دور کی مجلسی زندگی کا ایک مجموعی خاکہ بنا لیا ہے۔ یہ وہ دور ہے جس کا بیان جا دو ناتھ سرکار نے اپنی تاریخ کی کتابوں میں نہایت تفصیل سے کیا ہے اور جس کا حال مربوط انداز میں ”مرقع دہلی“ ”حدیقہ اقلیم“ اور بعض دوسری معاصرہ کتابوں میں ملتا ہے اس دور میں عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی لاش اس وقت تک دفن ہونے نہیں دی گئی جب تک ان کے دستے کے سپاہیوں کی چڑھی ہوئی تنخواہیں ادا نہیں کی گئیں، یہ وہ عہد ہے جب عماد الملک غازی الدین خاں امیر الامراء کو سپاہیوں نے سر بازار رسوا کیا اور جب تک اپنی تنخواہ کا کچھ حصہ وصول نہیں کر لیا انھیں حراست میں رکھا اور طرح طرح سے ذلیل کیا۔ سودا اس عہد کی مجلسی زندگی کا ایسا ریکارڈ پیش کرتے ہیں جو اپنی تاریخی اہمیت کے اعتبار سے

قابل قدر ہے اس میں مجلسی زندگی کی تصویریں، مختلف طبقوں کی حالت، مختلف پیشوں کی تباہ حالی کا بیان ہی نہیں ہے، سماج کے جیتے جاگتے فاکے اور جزئیات نگاری کا بے پناہ مظاہرہ ہی نہیں ہے بلکہ یہ ہجویات ایک عظیم دور کے انحطاط کا مرثیہ ہیں۔ محسن شہر آشوب کو اس صف میں شمار کیا جاسکتا ہے جس نے ابن بدروں کے مرثیہ غیر ناط اور سعدی کے مرثیہ بغداد تعلق رکھتے ہیں۔ یہاں ستودا کا طنز فرد سے بلند ہو کر ایک دور پر اور تہقہہ سے بلند ہو کر ایک دلسوز اور دردمند ہر خند تک پہنچ جاتا ہے، ستودا نے ان ہجویات میں مزاج عظیم *SUBLIME* اور گھٹیا *GROTEQUE* عناصر کے امتزاج سے پیدا کیا ہے لیکن جس چیز نے شہر آشوب کو بلند شاعری بنا دیا ہے وہ ان کی دلسوزی اور دردمندی ہے، احساس کی شدت، شوکت، بیان، شستگی ادا اور جزئیات نگاری اور تخیل کی بلند پروازی سے کہیں زیادہ نمایاں خصوصیت یہی دلسوزی اور دردمندی ہے، آخری آٹھ بندوں میں اس دردمندی کی لے اور بھی زیادہ تیز ہو جاتی ہے اور ہجو کی مضحک عناصر پر دلسوزی کا رنگ غالب آ جاتا ہے۔

یہ دونوں شہر آشوب حقیقت نگاری کے مرقعے ہیں، ان میں ارد گرد کی بے ساختہ تصویریں موجود ہیں۔ ان میں بعض میں کیڑے بچھ اور کارٹوں کی کیفیت ہے کہ حقیقت کے اظہار میں تھوڑے سے مبالغے کے استعمال سے تیکھا پن پیدا کیا ہے اور بعض میں محاکات کا وہ بے ساختہ انداز ہے کہ چند کیریوں ہی سے ساری تصویر واضح کر دی گئی ہے۔ یہاں وہ ویران گھروں کے نقشے ہیں جہاں چراغ نہیں جلتے وہ حسین عمارتیں ہیں جنہیں دیکھ کر سبھی بھوک پیاس اڑ جاتی تھی۔ اب ان کے چمنوں میں پھولوں کی جگہ کمرنگ گھاس اُگی ہوئی ہے، یہاں ایسے پچھٹ ہیں جہاں کبھی پنہاریوں کے لب آب حیات تھے مگر اب نہ درختوں کی چھاؤں ہے نہ گھنے پات، نہ درخت، نہ آدمی کی ذات کنوئیں میں مڑے پڑے ہیں۔ نہ رسیاں ہیں نہ ڈول، یہاں سر راہ ایسی امیر زائیاں برقعے پر لپیٹی کھڑی ہیں جنہیں بھیک مانگتے جواب آتا ہے اور بقول ستودا :

نجیب زاد یوں کا ان دنوں ہے یہ معمول  
 رہ برقع سر پہ ہے جس کا قدم تک ہے طول  
 ہے ان کی گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول

اور ان کے حسن طلب کا ہر ایک سے یہ اصول  
 کہ خاک پاک کی تسبیح ہے جو لیجیے مول

گھوڑے اور ہاتھی کی، بھویں بھی سودا نے دراصل اپنے دور کے انحطاط  
 پذیر ہی کا نقشہ کھینچا ہے، تضحیک روزگار ہی سے اس کا موضوع غلا ہر ہوتا  
 ہے، گھوڑے کی لاغری اور بے بسی اس دور کی بے بسی کی علامت ہے وہ اپنے  
 زوال آمادہ تمدن کی نشانی ہے جو اپنے دن گزار چکا ہے مگر موت ابھی نہیں آئی  
 ہے، وہ اپنے اچھے دنوں کو واپس نہیں لاسکتا اور موت ابھی اس کے قبضے میں  
 نہیں ہے، اسے دیکھ کر قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یا رچارا اپنی امیٹاری  
 کا بیان کرتے ہیں، اس پر راہ گیر بھبھکتے کستے ہیں، کوئی کہتا ہے کہ اسے پیسے  
 لگاؤ کہ یہ رواں ہو، کوئی کہتا ہے، ڈائن جلی ہے میر کو ہو چرخ پر سوار، لیکن جس  
 طرح جاگیر دارانہ نظام اور مغلیہ سلطنت ایک بے سیر، اور مجبور ڈھانچہ بن کر رہ  
 تھی اسی طرح یہ گھوڑا ابھی ایک دور کا مغلوج منظر ہو کر رہ گیا ہے سودا کی قدرت  
 کلام نے گھوڑے کی عمر اس کی روانگی، اس کی لاچاری، کمزوری اور بے بسی کے  
 مضمون مختلف انداز سے بیان کیا ہے اس میں زور کلام اور تعمیل کی نیرنگی کا  
 ثبوت دیا ہے کہ یہ بھوشاعری کا اعلیٰ نمونہ بن گئی ہے۔

نریت سنگھ کے ہاتھی کی بھوبھی ہاتھی کی ضعیفی بے بسی اور نحوست کی بھوبہ  
 مگر اس میں علامتوں کا استعمال سودا نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔ بھو کی ابتدا  
 ساقی نامہ کے طرز سے ہوتی ہے اور تمہید میں فیل معنی کی اصطلاح کے پرے میں  
 زور طبیعت، کھلتے ہیں، پھر گریز اس طرح کرتے ہیں کہ خدا ہاتھی دے تو ایسا دے  
 نہ کہ راجہ نریت سنگھ کے ہاتھی جیسا پھر اس کی مذمت مختلف پہلوؤں سے  
 بیان کرتے ہیں جس سے فیل بانی کے فن سے سودا کی واقفیت کا اندازہ ہوتا  
 ہے۔ نئی نئی تشبیہوں کے ذریعے اس کے مضحک پہلوؤں میں نشیں کراتے ہیں

کہیں اسے مصعوبت کی رات، کہا ہے کہیں اس کی سونڈ کو اندر سے ہاتھ کی  
لاٹھی سے تشبیہ دی ہے، کہیں اسے "بام کہن" بتایا ہے اور کہیں اسے  
آتش بازی کا ہاتھی، کہا ہے، اختتام پھر ایک نادر تمثیل سے ہوا ہے:  
جو کچھ اس اپیل میں ان کے بتایا سوا اپنے نفس ظالم میں ہے پایا  
یہ اس کی مرگ کے جتنا ہے درپے مجھے اتنی ہی اس کی بدروش ہے  
میں خوب اپنے تئیں دیکھا میں ان دم جاوت سے بھی رحمت اپنی ہے کم  
اس طرح ہاتھی کو نفس امارہ قرار دے کر سودا نے پوری، بجو کی کیفیت  
اور اس کا آہنگ ہی بدل دیا ہے۔

اسی طرح شیدی فولادخان کو توال اور حکیم محمد غوث کی، بجو بھی اس دور  
کی بدانتظامی اور ناکارہ پن کی، بجو ہے۔ جب کو توال کے سر کی پگڑی کا مول پنج  
سر بازار ہونے لگے اور جب چوروں کی لوٹ مار میں کو توال کا حصہ ہوا تو اس عہد  
کے ناکارے پن کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ تحفیل کی رسائی اور مضمون آفرینی  
کے اعتبار سے شیدی فولاد کی، بجو سودا کا کارنامہ ہے، اس میں رشوت اور چوٹی  
کے متعلقات بڑی کاوش سے جمع کیے گئے ہیں۔ گٹھ کٹے، اٹھائی گیرے، صبح  
خیزے، غرض ہر قماش کے چور اس، بجو میں موجود ہیں۔ مضمون آفرینی کا اندازہ  
اس قدر نرالا ہے کہ چوری کے خیال کو کئی جگہ نہایت شاعرانہ پہلو سے باندھا  
ہے۔

بزم میں شب ہر ایک پیر و جوان

بیٹھے ہیں کر کے رزم کا ساماں

تس پہ ہے یہ کہ بہر طرہ زر

لگے ہے چور شمع سے آکر

طرہ شمع اک طرف اے یار

گم ہے خور شید کی بھی شب دستار

شام سے صبح تک یہی ہے شعور

دو ڈیو گٹھری لے چلا ہے چور

صبح شبنم جو گل پہ ہوتی ہے

بقعر کو غنچہ کے وہ روتی ہے

حکیم محمد غوث کی بھومیں کم سواد اور منافع کم آنے والے پیشہ ور حکیموں کا مضحکہ اڑایا گیا ہے۔ اس میں ستودا نے فن طبابت سے آگہی کا ثبوت دیا ہے اور بڑی چابک دستی سے فن طبابت کی اصطلاحات کو بھومیں شاعرانہ سلیقے کے ساتھ کھپا دیا ہے۔ یہاں ستودا کا طنز، انارڈی پن اور منافع خوری پر ہے۔ وہ ان لوگوں کی تضحیک کرنا چاہتا ہے جو کام چور اور کم علم میں مگسوف اپنی چالاک کی بل بوتے پر دوسروں کو دھوکہ دیتے ہیں۔ ستودا کا وارحق اور منافقت کے دور خمیہ پر ہے اور اس کو ستودا نے مشاہدے اور تجربے کی وسعت اور گرد و پیش کی زندگی کی گہری بصیرت سے بھرپور وار بنا دیا ہے۔

غرض ستودا کی، بھویات شاعرانہ کمال کی نظیر بھی جاسکتی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر محض احساسات اور ارتعاشات کا غلام نہیں ہے بلکہ اپنے دور کا ایک کچھ زندہ اور حساس تماشائی بھی ہے اور اس سے اثر لینے والا اور اس پر تنقید کرنے والا بھی ہے وہ انحطاط اور انتشار میں بھی توازن اور میانہ روی، اعتدال اور تناسب کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتا اور جب بھی افراد یا سملج کو اس معیار سے میچے گرتے دیکھتا ہے۔ وہ طنز کے تیر اور مزاح کی پھلجھڑیاں چھوڑتا ہے اس کے پاس ایک مخصوص نظام اقدار ہے اور اسی نظام اقدار کے معیار پر وہ اپنے دور کے تمام اداروں کو پرکھ کر دیکھتا ہے اور ہر قسم کے، کو بڑ اور صنعتی اور انتہا پسندی کو مذاق کا نشانہ بناتا ہے، ان بھویات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ستودا کے پاس سماجی معنویت کا نفس مضمون بھی ہے اور اسے ظاہر کرنے کے لیے ربط و تسلسل کے لیے قصہ بیان کرنے کی قدرت بھی ہے، مناسب واقعات کی تشکیل کرنے اور موزوں کردار ڈھالنے اور موقع و محل کے مطابق مکالمے نظم کرنے کی صلاحیت بھی ہے افسوس ہے کہ ان صلاحیتوں کا استعمال ستودا کے یہاں محدود پیمانے پر ہوا اگر وہ اسے آفاقی وسعت دے سکتے تو یقیناً یہ قوتیں عظیم فن پاروں کو جنم دے سکتی تھیں۔

۵۔ ستودا کی شاعری میں خارجیت کے عنصر کو اہمیت حاصل ہے مگر بھویات میں یہ (باقی اگلے صفحہ پر)



ستودا کی ہجویات کو اگر ان کے دور اور ان کے معاصرین سے آزاد کر کے دیکھا جائے تو ادبی سماجیات کے تقاضے پورے ہو سکتے ہیں کہ اس سے سماجی رشتوں کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے جس کا دائرہ صرف ستودا کے دور ہی تک محدود نہیں بلکہ ہر دور کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور انسان پسند اور ناپسند کے معیار و اقدار قائم کرتا ہے اور انسانی سماج کے تصورات پر روشنی ڈالتا ہے۔

میر تقی میر کی ہجویات کو اس پائے کی نہیں مگر ان میں بھی یہی خصوصیات موجود ہیں اور ان میں بھی اس دور کے بدلتے تصورات کا ماتم ہے جس نے پورے سماج کو گرفت میں لے رکھا تھا۔ ان کا مطالعہ بھی اسی رنگ ڈھنگ سے کیا جانا چاہیے کہ یہ محض میر صاحب کے دور کی باقیات اور ان کی تاریخی یادگاروں میں ہی نہیں ہے بلکہ ان کا اطلاق ان بے راہ رویوں پر بھی ہوتا ہے۔ ان کے دور کے بہت عرصے بعد بھی ہمارے معاشرے پر مسلط ہیں ان میں سب سے زیادہ موثر خود اپنے گھر کی ہجو ہے جس میں حسن طلب کا انداز بھی ہے گوشتی بانیہ ہے مگر اس میں در بدری اور خانماں خرابی کا مرقع موثر انداز میں کھینچا گیا ہے۔

اس کے بعد انشا اور مصحفی کے موعرے ہیں جن سے آب حیات کے صفحے

حاشیہ گزشتہ سے آئے :-

خارجیت سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ستودا نے اپنی آنکھیں اور کان کھلے رکھے ہیں اور زندگی کے مشاہدات سے بڑا فائدہ اٹھایا ہے اور اپنے دور کی زندگی کا حقیقی نقشہ کھینچا ہے، ستودا کی قوت مشاہدہ کا انداز صرف اس مثال سے لگایا جاسکتا ہے کہ چیخ مرزا فیضوی، ہجو میں ستودا نے باز، لٹن، جڑے، شکرے، باشہ، ترمنی، پٹا، پڈھی، ٹڈٹے، تیرٹے، پٹہ، جھنگے، دھوبی، پٹریا، پٹھے، سارڈ، شاہ باز، ٹڈو، تیر، کبک، ڈھیر، بلیئر، سبکس، بکے، کبوتر، ٹیڑی، قری، پڑے، پوے، اٹھے، قاز، قڑے، کلکے، تارس، سمیغ، چیخ، کوٹے، بلب، پورے، ٹنا، طوطے، حوٹہ کا ذکر موجود ہے۔

کے صفحے بھرے پڑے ہیں ان میں زبان و بیان کی خوبیاں اتنی معرض بحث میں نہیں آئی ہیں جتنی اپنے اپنے کمالات پر فخر و مباہلات اور اپنے مقابل پر طنز و تعریف نمایاں ہے ان بحویات میں بلاشبہ ادبیت کم ہے اور زبان درازی اور فضول گوئی بہت ہے مگر ان سے اس دور کی اقدار کا کام بہ ضرور چلتا ہے جنہیں دربار میں فضیلت حاصل کرنے اور دوسروں کو ذلیل کرنے کا کام لیا جاتا تھا۔ یہ تو ہوئی ماضی کی بات، مگر اس طرز کو آج بھی کسی کو رسوا کرنے کے لیے برتا جاسکتا ہے۔ ابھی کوئی چالیس سال ادھر کی بات ہے اسی طرح کا شاعرانہ مقابلہ بلکہ رنگل میر جعفر علی خاں اثر اور فراق گورکھپوری کے درمیان ہوا تھا اور اس مناقشے میں بھی انشا اور مصحفی کے معرکے کی گونج سنائی دیتی تھی۔

غالب کے یہاں نہ تو بھو ہے نہ طنز ہے اگر کہیں کھلا ڈلا طنز ہے تو خود اپنے آپ پر ہے کہ سہی طنز کی اعلیٰ ترین شکل ہے۔ غالب کی طنز مجاز پر جاتی ہے ”یادگار غالب“ میں بلیغ اشارے کیے ہیں لطف یہ ہے کہ گو اس طنز کا نشاد خود مصنف کی ذات ہے مگر اس کا اطلاق آج بھی لوگ اپنے اوپر کرتے ہیں اور ان اشعار میں جامعیت اور وسعت پیدا کرتے ہیں اس قسم کے اشعار جب آج کے زمانے میں متکلم استعمال کرتا ہے تو ان کی بلاغت کسی اور رنگ میں سامنے آتی ہے۔

تھی خیر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرے  
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن

بڑے بے آبرو ہو کر تیرے کوچے سے ہم نکلے

اسی طرح غالب کے خطوط کے مختلف ٹکڑے ہیں جو آج بھی اقتباسات میں زندہ ہیں اور معاصر زندگی کی داستان بیان کرتے نظر آتے ہیں خاص طور پر یہ اقتباس :-

”میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے جو دکھ مجھے پہنچتا ہے خوش ہوتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی، بہت اترتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی دلا ہوں آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے اب تو قرضداروں کو جواب دے“

اس قسم کے طنزیہ اور مزاحیہ اقتباسات پر آج بھی تاریخ کے گرد نہیں جی ہے اور یہ وقت کے چوکھٹے سے نکل کر اب بھی ہمارے درمیان غالب ہی کو نہیں ہمارے اپنے وجود کو ایک نئی روشنی میں پیش کرتے ہیں۔

— اور اس کے بعد ہندستان میں برطانوی اقتدار کا زمانہ آگیا جس نے میزانِ اقدار ہی بدل ڈالی، نکتوں کے اخبار اودھ پنچ نے اپنا چرخِ انگلستان کے ”پنچ“ اخبار سے روشن کیا اور اسی کے ساتھ نکتوں سے اودھ اخبار نکلا جس کا لہجہ طنزیہ اور اسلوب مزاحیہ تھا گو اب وہ طنز و مزاح سو قیامِ نظر آئے گا اور شاید ہی کسی کو اس میں مزاح کی چاشنی یا تفریح کا پہلو دکھائی دے مگر یہی کارنامہ کیا کم ہے کہ اودھ اخبار کی بدولت رتن ناتھ سرشار کا ”فسانہ آزاد“ لکھا گیا اور خوجی جیسا غیر فانی کردار وجود میں آیا۔ اور انہی اخباروں کے ذریعے اکبر الہ آبادی کی شاعری چمکی۔

کیا خوجی کا کردار وقتی اور ہنگامی تھا؟ کیا اس کا حال پڑھنا اور اس کے جلوں سے لطف اندوز ہونا محض ماضی کی بازیافت ہے؟ کیا آج ہم اپنے ارد گرد خوجی کو سانس لیتا، بولتا چلتا، ہنستا ہناتا اور اکڑتا نہیں دیکھتے؟ یہ درست ہے کہ آج جن کرداروں کو دیکھ کر ہمیں خوجی کی یاد آتی ہے وہ یقیناً ویسے نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے ”خوجی پن“ میں آج بھی خوجی زندہ ہے اور شاید اس وقت تک اسی آن بان سے زندہ ہے گا جب تک انسان میں شیخی خوری پن اور اکڑ فوں زندہ ہے۔

خوجی کا اکڑنا بڑا آج بھی اسی طرح جاری ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ جاری ہے اکبر الہ آبادی کی قدامت پرستی جو انگریزوں کی تہذیبی یلعنا پر تو طنز کرتی ہے مگر ان کی ملازمت ہوشی سے قبول کرتی ہے اور اپنے بیٹے کو

انگلستان بھیج کر ان کے سانچے میں ڈھالتی ہے اور پھر انھیں کی نوکری کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ اکبر کی قدامت کا لہجہ اور بدلتے ہوئے زمانے کی اقدار کو قبول نہ کرنے کا ظریفانہ اصرار آج تک کسی نہ کسی شکل میں زندہ ہے گو اب اس کی طرح بدل چکی ہے اور اس کی مصنویت میں کسی طرح کی تبدیلیاں ہو چکی ہیں جو شاید کبھی اکبر الہ آبادی کے حاشیہ خیال میں بھی نہ آئی ہوں گی مثلاً ان کے یہ اشعار اس زمانے کے سیاق و سباق سے الگ کر کے آج کے حالات کے مطابق پڑھے اور لکھے جاتے ہیں۔

حریفوں نے رپٹ نکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں  
کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

قوم کے غم میں ڈنر کھاتے ہیں حکام کے ساتھ  
رنج لیڈر کو بہت ہیں مگر آرام کے ساتھ

شو میگری شروع جو کی اک عزیز نے  
جو سلسلہ ملاتے تھے بہرام گور سے  
کہنے لگے کہ اس میں ہے اک بات نوک کی  
روٹی اب ہم کاتے ہیں جوتے کے زور سے

بھومیان بھی حضرت گاندھی کے ساتھ ہیں گو گردراہ ہیں مگر آندھی کے ساتھ ہیں  
ان اشعار سے ظاہر ہو گا کہ اکبر نے جو مفہوم ان کے لیے متعین کیا تھا اس سے یہ اشعار بہت آگے آگئے ہیں اور نئے سیاق و سباق نے ان کا رنج تبدیل کر دیا ہے یہاں ان کا صرف وہ مفہوم نہیں ہے جو اکبر نے اس وقت انگریز پرستی اور مغرب کی روش اختیار کرنے کے خلاف متعین کیا تھا بلکہ اب ہر قسم کی خوشامد پسندی اور ابن الوقتی پر طنز کی حیثیت سے آج بھی پڑھے جاتے ہیں گوان کا نشانہ بھی بدل چکا ہے اور مفہوم میں بھی نئی جہات پیدا ہو چکی ہیں۔

اسی ضمن میں ریاض خیر آبادی کا تذکرہ بھی ضروری ہے گور ریاض خمریات کے شاعر ہیں اور شراب کی مستی، تندی، رندی اور سرشاری کی جو تصویریں انھوں نے کھینچی ہیں وہ بے مثال ہیں مگر زاہد خشک پر جو پھینٹے اڑائے ہیں ان میں طنز و مزاح کے جوہر سمیٹ لیے ہیں۔

دیکھنا کوئی کہیں حضرت واعظ تو نہیں  
کوئی بیٹھا نظر آتا ہے پس عم کو

بڑے پاک طینت بڑے صاف باطن  
ریاض آپ کو کچھ ہمیں جانتے ہیں

یہ چھٹو چھٹاڑ کا انداز بڑا بلند ہے اور کسی زمانے میں بھی کسی طور پر بھی استعمال کیا جاسکتا ہے بلکہ استعمال ہوتا رہا ہے۔

اس کے بعد طنز و مزاح کا گویا باقاعدہ آغاز ہوا اور اس دائرے میں وسعت بلاغت اور فن کاری تینوں کا عمل دخل شروع ہوا۔ پطرس بخاری، فرحت بیگ، عظیم بیگ چغتائی، رشید احمد صدیقی، شوکت تھانوی نے طنز و مزاح کو نئی لطافتیں، نزاکتوں اور تہہ دار یوں سے آشنا کیا۔ ان میں سے اکثر کے کمالات ایسے ہیں جن پر قدامت فتح یاب نہیں ہو سکی ہے اور ہراران کی تحریروں کی شادابی وقت کی گرد چھاڑ کر تازہ دم ہو جاتی ہے۔

طنز و مزاح کے یہ مختلف رنگ ڈھنگ موضوعات، انداز بیان اور سلوب نگارش کے اعتبار سے مختلف فنون سے گزرے اور ان کے سماجی تعلقات بھی مختلف ہیں۔ یہ میر جعفر ظلی اور سودا کے زمانے سے موضوعات، نفس مضمون اور انداز بیان جو حیثیت الگ ہیں ان کا دائرہ کار بھی مختلف ہے اور ان کا پیرایہ بیان بھی، جو کے مقابلے میں وسیع تر ہوا ہے لیکن ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے یہ دائرہ پھر بھی نسبتاً مختصر ہے اسے موضوع اور نفس مضمون دونوں حیثیتوں سے اسی نقطہ نظر سے جانچنے پر کسی کی ضرورت ہے۔

طنز و مزاح نہایت سنجیدہ مشغلہ ہے۔ طنز و مزاح کا مقصد اگر محض پھبتی کسانیاں لبوں پر مسکراہٹ ملانا ہو تو اس کا شمار فنون لطیفہ میں نہیں ہو سکتا۔ محض لطیفوں میں ہو گا۔ فن کی حیثیت سے طنز و مزاح کا بنیادی مقصد زندگی کے ایک نئے وزن اور نئی معنویت کا اظہار اور ترسیل سے معنویت پھبتی گہری اور تجربے کی گرمی اور خلوص سے قریب ہوگی اظہار ترسیل سے اتنا ہی قریب ہوگا اور طنز اتنی ہی بے عیاں اور مزاح اتنا ہی بے ساختہ۔ اس اعتبار سے طنز و مزاح زندگی کی معنویت اور وزن کے اظہار کا ایک اور میڈیم اور وسیلہ قرار پاتے ہیں اور ان کی پرکھ اسی کسوٹی پر ہونی چاہیئے۔

طنز و مزاح بنیادی طور پر اقدار کی تنقید ہے اور یہ صرف ایک ایسے دوڑیں پر روان چڑھتی ہے جب روایت نے جن اقدار کو مستحکم بتایا ہو وہ نئے حالات میں متزلزل اور مشکوک ہونے لگیں۔ مروت، اخلاق، تہذیب اور شرافت کے پرانے معیار ڈھنگ لگانے لگیں اور افراد اور معاشرے کے نئے تقاضوں کو پورا نہ کر رہے ہوں اور فرد کو اپنے دور کے معاشرے سے معاہدے کی نئی سطحوں کی تلاش کرنی پڑے ہو طنز و مزاح اکثر اسی نئے معاہدے کی کہانی ہوتے ہیں اور اس معاہدے کے دوران جو آڑے ترچھے زاویے آتے ہیں اور اقدار جن ناہمواریوں سے گزرتی ہیں ان کی تصویر کشی سے مزاح کے گل بوٹے اور طنز کے تیرو نشتر جھنٹے ہیں۔

طنز و مزاح کی بالیدگی اقدار کے اسی شعور سے عبارت ہے۔ قہقہے کا اکہرا پن تہذیب کی سطحیت کی دلیل ہے تہذیب جتنی ترقی یافتہ ہوگی اور جس زبان کا ادب زیادہ اعلیٰ ہو گا اتنا ہی اس کے تبسم میں زیادہ بلاغت اور اس کے مزاح میں اتنی ہی تہہ داری ہوگی اسی لیے مزاح کی شگفتگی اور طنز کے تیکھے پن کو کسی قوم یا کسی ادب کی تہذیبی سطح کا اشاریہ قرار دیا گیا ہے۔

اس دونوں معیاروں پر اگر پچھلے دس برس کے طنز و مزاح کے سرمائے کا جائزہ لیا جائے تو بعض اہم نتائج برآمد ہوں گے مگر اس محاکے سے قبل لازم ہے کہ نقطہ آغاز نظر میں ہو۔ دس برس پہلے اردو ادب میں طنز و مزاح کس منزل

میں تھا وہ تین اہم نام فوراً سامنے آتے ہیں اور پھر ابھرنے والے بعض نوجوانوں کے کارناموں کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ ان ناموں کے گنوانے سے قبل یہ وضاحت غالباً ضروری ہے کہ اس جائزے کے تقریباً سبھی پہلوؤں کو صرف ہندستان تک محدود رکھا گیا ہے۔ مجبوری یہ ہے کہ پاکستان کے اردو ادب تک رسائی آسان نہیں ہے اور اس نارسائی کے پیش نظر ان کے ساتھ انصاف کرنا ممکن نہیں۔ بے شک پاکستان میں جمید لاہوری، ابراہیم جلیس، نظیر صدیقی، شوکت تھانوی، سید محمد جعفری، شفیق الرحمان، مشتاق احمد یوسفی اور ان کے علاوہ اور بہت سے اہم مزاح نگاروں کی تخلیقات چھٹی دہائی میں سامنے آئیں اور ان میں شفیق الرحمان اور مشتاق یوسفی کے اسالیب طنز و مزاح کے سراپے میں ایک نئی جہت کا اضافہ ہیں۔ شفیق الرحمان نے طنز و مزاح کو یادِ زن زندگی کا رنگ و آہنگ بخشا اور مشتاق احمد یوسفی کے رشید احمد صدیقی کے اسلوب سے چراغ روشن کیا اور اسے ایک نئے تیکھے پن کے ساتھ استعمال کیا۔ اس تیکھے پن میں اسلوب کی مزاج دانی اور الفاظ کی رمز شناسی کے علاوہ مزاح اور درد مندی کے امتزاج سے نئی کیفیت پیدا کی۔ جمید لاہوری، شوکت تھانوی اور سید محمد جعفری کے مزاح میں وقتی لطف اندوزی کا سامان تو بہت ہے مگر عظمت کے آثار کم ہیں وہ صرف ہنساتے ہیں ہنسی کے ذریعے فکر و بصیرت کو پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے۔

اب سے دس برس پہلے ہندستان کے اردو ادب میں رشید احمد صدیقی اور کنیا لال کپور کے نام سرفہرست تھے اس کے بعد فرقت کا کوروی، فکر تنویری اور راجہ مہدی علی خاں تھے۔ نئے ابھرنے والوں میں تخلص بھوپالی، دلاؤ نگار، لیونی یوسف ناظم و راجہ جمال پاشا تھے۔ ان سب فن کاروں کے تنقیدی حوالے کی گنجائش ہے د ضرورت ان کا دائرہ عمل پچھلے دس سال سے پہلے کا رہا تھا۔ پچھلی دہائی میں رشید احمد صدیقی نے گئے مجھے مزاحیہ مضامین لکھے ہیں ان میں سے کچھ ان کے پڑانے مضامین کی ترقی یافتہ شکل ہیں کچھ ان کی توسیع ہو و ایک نئے بھی ہیں مگر ان کے باوجود ایسا لگتا ہے کہ رشید احمد صدیقی کی شخصیت نے ان

تنقیدی اور سنجیدہ تہذیبی مقالات کے بین السطور کے مزاج میں پورا اظہار پایا ہے اس اعتبار سے ان کے تنقیدی مضامین کے ٹکڑے البتہ طنز و مزاح کی بلندیوں کو چھو لیتے ہیں (مثلاً غالب، فن، اور شخصیت، سلام ہو نجد، بزدل پھر طوائف کوئے ملائت کو جلے ہے، اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے جلسہ سیم اسناد کے خطبے کے بعض اقتباسات ان کی فکر و بصیرت کے ساتھ ساتھ مزاح نگاری کے بھی اعلیٰ ترین نمونے ہیں)

رشید احمد صدیقی کا مزاج ان کے اسلوب کی رنگینی میں پوشیدہ ہے اور یہی تک ان کے ست رنگے اسلوب کی رہنمائی عام نہیں ہے، ان کے اسلوب کے اجزلے ترکیبی کی شناخت نہیں کی گئی ہے۔ اس اسلوب کی جو عظمت رنگارنگی اور ادبی حسن کاری کے جو ہر پوشیدہ ہیں ان کا تجزیہ ادبی تاریخ کے لیے بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس طرح آرکسٹرکی ایک دھن میں ان گنت باجوں کے سنگیت مختلف نغموں کی دھنیں، صوت و سکوت کے لاتعداد ٹکڑے زیر و بم کی بشارتیں مل کر ایک آہنگ میں ڈھل جاتی ہیں اسی طرح رشید احمد صدیقی اسلوب میں حرف و صوت، تجرید و تجسیم کے اسی آرکسٹر کو کام میں لاتے ہیں اور ان سے ہفت رنگ قوس قزح سجا لیتے ہیں۔ اردو نثر کا اتنا بڑا مزاج داں اور اس پر بے پناہ قدرت رکھنے والا کوئی دوسرا صاحب طرز نہیں ہے۔

رشید احمد صدیقی نے واقعات کے بجائے کرداروں کے انوکھے پن سے اور پھر کرداروں کے بجائے محض انداز نظر اور انداز بیان کی مدد سے طنز و مزاح پیدا کرنے کا ہنر سکھایا ان کے ہاں طنز و مزاح مضحکہ خیز حرکتیں کرنے یا مضحکہ خیز کردار پیش کرنے کا نام نہیں کہ یہ کام جو کر کا ہے مزاح نگار کا نہیں وہ البتہ زندگی کی ناہمواریوں اور اقدار کی بے ڈھنگے پن سے نقاب اٹھا دیتے ہیں اور لب آسا مسکراتے ہیں۔ وہی شائستگی وہی جملے بازی کا انداز وہی لکھ کھاؤ اور روایت اور شرافت کا وہی احترام لیکن اس ڈرائنگ روم کے رنگ رنگے محراب شیشوں سے چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی کے ان گنت رخ طرز و مزاج کے زاویے سے نظر آتے ہیں۔ ایک ستون، ایک سرکل، ایک اسکول



میں اقوام متحدہ سے لے کر محلے کے چوراہوں پر کنکر پھینکتے ننگ دھڑنگ بچوں تک سب کی تصویریں ایک دوسرے سے مربوط اور مرتب ہو کر سامنے آئی ہیں۔ کنہیا لال کپور بھی اس دوران خاموش ہی رہے ہیں جو کچھ انھوں نے مکھا وہ ان کے قد و قامت کے مطابق نہ تھا۔ چھوٹی چھوٹی دل چسپ کہانیاں، خلکے اور مضامین جن میں جملے اچھے، مذاق ستھرا اور عبارت شستہ ضرور تھی مگر ان کا کنوئیس چھوٹا تھا ایسا لگا کہ کنہیا لال کپور بھی ان معنوں میں بھی موڈرن نہیں جن معنوں میں شفیق الرحمان ہیں ان کا مشاہدہ ہنوز گلیوں، محلوں اور ان میں آباد ہونے والے طرز کے پڑوسیوں اور شاعروں سے آگے نہیں بڑھا۔

ہزاروں سے رخصت ہونے سے پہلے حضرت آوارہ کا تذکرہ ضروری ہے جن کے ڈرامے اور مضامین عہد قدیم کی بڑی سچی ہوتی مثالیں ہیں۔ حضرت آوارہ مضحک واقعات اور مضحکہ خیز کرداروں کے فن کار ہیں اور ان کی مدد سے اور ان سے بھی کہیں زیادہ مکھنوا اور دہلی کی گلیوں کی ٹکسالی اردو کی مدد سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ عہد قدیم میں جو شغلے اور پیشے عام تھے ان میں سے ہر ایک کی اصطلاحات پر حضرت آوارہ کی گرفت بے نظیر ہے۔ بکسوتر بازی، پتنگ بازی، چرفن کی جزئیات پر ان کی نظر ہے اور پھر الفاظ کا وہ خزانہ اور لب و لہجہ کا وہ کمرہ پر ہے جو اس دور میں نایاب ہے۔ ان کے کردار گویا عہد قدیم کا ایک سجا سجا یا عجائب خانہ ہے جو غلطی سے عہد جدید میں در آیا ہے اور یہی کہانیوں کی طرح دل بھلے لیتا ہے وہ کہانیاں جو آج کی حقیقتوں سے کچھ زیادہ مطابقت نہیں رکھتیں۔

فرقت کا کوری کو بھی پرانا طرز بہت عزیز ہے گو انھوں نے نئے موضوعات کو بھی اپنے مضامین میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ لائٹری کے ٹکٹ سے لے کر فیملی پلاننگ تک مہمیت پسند شاعری کی پیروڈی سے لے کر غالب تک سبھی کو انھوں نے سمیٹ دیا ہے مگر بنیادی طور پر فرقت فسانہ آزاد کے لب و لہجے اور طرز احساس ہی کے قائل ہیں۔ ان کی دنیا ایسے سادہ لوحوں سے آباد ہے جو مروت اور امید کے مارے ہوئے ہیں اور ساری منافقتوں کو انہی دو سہاروں کے بل پر پھیل لیتے ہیں۔ فرقت نا انصافیوں پر کڑھتے ضرور ہیں لیکن ان نا انصافیوں کی صرف

جھکیاں دکھاتے ہیں ان کی جڑوں تک نہیں پہنچتے مثلاً غالب خشتہ کے بغیر کے مختلف ابواب میں طلبا کی بے مہاری فرقت کا ہدف بنی ہے مگر طلبا کی بد نظمی سے ظاہر ہونے والے احتجاج کا تعلق بھی دراصل ارباب اقتدار کی اسی منافقت اور بے راہ روی سے ہے جو غالب کے استعمال میں ظاہر ہوتی ہے وہی ایک جبر ہے جو طلبا میں بغاوت اور فرقت جیسے پرانے قوم پرستوں میں شدید انفعالی کا احساس پیدا کرتا ہے اور اس صورت میں طنز و مزاح کے دائرے میں محض بد نظمیاں نہیں آتیں بلکہ وہ منافقت آجاتی ہے جس کا نام آج رات کی تاریکی کی طرح زمین سے تابفلک بلند ہے۔

فرقت کے مزاح کا تیکھا بن احباب کی نکتہ رسی میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے وہ شخصیات کے کو بڑ پر بے محابا وار کرتے ہیں اور اسی لیے عبادت بریلوی کے نام غالب کا فرضی خط ان کا طنزیہ یک وقت نہایت لطیف بھی ہے اور تیکھا بھی۔

پچھلی دہائی کے سب ممتاز طنز و مزاح نگاروں میں فکر تونسوی اور کرشن چندر کا نام لیا جائے گا۔ فکر ملاپ کے کالم نویس ہیں ان کے پیاز کے چھلکے، ہر سیاسی اور سماجی واقعے کو موضوع بنا ڈالتے ہیں اور شاید اسی عجلت کی بنا پر وہ طنز و مزاح پر وہ محنت نہیں کر پاتے جو ان کی تحریروں کو بصیرت کی تہہ داری عطا کر سکے لیکن اس کے باوجود فکر ایک متوسط طبقے کے معمولی پڑھے لکھے ہندستانی کے نقطہ نظر سے آج کے حالات کا رد عمل بڑی بلاغت سے پیش کرتے ہیں لیڈروں کی محفل میں ”کایہ لکھڑا ملاحظہ ہو۔“

”ایک مرتبہ کا ذکر ہے کہ فرانس کا بے ہنگم چندر منی کے بے ہنگم چند کے ساتھ ایک میز پر ڈنر کھاتے دیکھا گیا۔ ڈنر کے بعد دونوں نے مل کر ٹوٹو کھجوا یا، مل کر ایک نالغ دیکھا..... لیکن چند سال بعد دنیا نے دیکھا کہ دونوں بے ہنگم لیڈروں نے ایک دوسرے کو وارننگ دے دی۔ حملہ کر لیا۔ دو توں قومیں ایک دوسرے کا خون ٹیسٹ کرنے لگیں۔ حملے کی بنیاد یہ بتائی گئی کہ بر منی کے

بے ہنگم چند کی بیوی کو فرانس کی ایک دوکان نے جلا بیس بچے  
سے انکار کر دیا تھا جس پر جرمنی قوم کی سوئی ہوئی خودی پیدا  
ہو گئی اور وہ غیرت قوی کی خاطر اس غیرت قوی کی خاطر چھڑیوں  
کی وجہ سے نشوونما پا کر جوان ہو رہی تھی جرمنی کا بے ہنگم چند  
جلد کرتا تو اس کی قوم بے ہنگم چند کی اپنی جلا بیس تاراکر دیتی  
اور خود اسے پتھر مار کر ہلاک کر دیتی۔

لیڈر دوستو! کیا آپ کو معلوم ہے کہ آپ میں سے ہر  
ایک کا انجام پتھر سے ہلاک ہونا ہے یا خود کشی ہے جو قوم آپ  
کی لاش کو توڑکے احتشام سے اٹھاتی ہے۔ وہی قوم آپ کی باقیات  
کو اٹھا کر سمندر میں پھینک دیا کرتی ہے۔ آپ میں سے کتنے افراد  
ایسے ہیں جو سمندر میں پھینکے جانے کے لیے تیار ہیں۔ یہیں صرف  
اس لیے پوچھ رہا ہوں تاکہ میں آپ کی انفرادی آزادی کی مقدار  
معلوم کر سکوں۔

اس چھوٹے سے اقتباس میں آج کی سیاست کی ساری ستم ظریفی یا کم  
سے کم اس کی نام نہاد خارجہ یا ایسی کی داخلی ستم ظریفی بے محابا طریقے پر سامنے  
آگئی ہے۔ اس سیاست کی بنیاد داخلی لوٹ کھسوٹ پر ہے اور جب لٹنے  
والوں کو یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ ان کا ہم قوم طبقہ اشراف انھیں کے خون سے  
اپنے چراغ جلا رہا ہے تو طبقہ اشراف کے انتظامی نمائندے (جنہیں عرف عام  
میں حکومت کا نام دیا جاتا ہے) قوم پرستی کی دہائی دینے لگتے ہیں اور کسی  
دوسرے پڑوسی ملک کی حکومت سے ٹکرا کر ملک اور قوم کے خطرے میں ہونے  
کا اعلان کر دیتے ہیں تاکہ ان کے اپنے ملک کے مظلوم طبقہ، حالات کی نام نہادوں  
”نزاکت“ کا احساس کر کے اپنے اپنے قومی لیڈروں یا اپنے ہم قوم گیروں  
کے پیچھے صف بستہ ہو جائیں اور اگر ایسا نہ ہو تو ان نام نہاد قومی لیڈروں  
کی جانب خطے میں آجائیں اور انفرادی آزادی کے ان دھندلی چیموں کو  
سنگ سار ہونا پڑے۔

عصری زندگی کے تار و پود کا زیادہ گہرا اور قریبی مطالعہ کرشن چندر کے طنزیہ اور مزاحیہ تخلیقات میں ملتا ہے۔ ”گدھے کی سرگزشت“ اور ”گدھے کی واپسی“ میں بالخصوص ہمارے دور کے سماج کی کاروباری بنیادوں پر بھرپور ضرب لگائی گئی ہے یہاں ہر چیز بکتی ہے اور اس بکنے پر کرشن چندر کے طنز کا نشانہ بنے خطا ہے۔ لیکن ان کی طنز میں فکری وسعت پیدا نہیں ہو سکی ہے۔ کرشن عصر حاضر کی تنقید کرتے ہیں لیکن زندگی کی زیادہ گہری بصیرت نہیں بخشے۔ کرشن پنچدر نے اپنے فکاہیہ تحریروں کو دو حصوں میں تقسیم کر لیا ہے ایک محض خوش دلی کا اظہار میں دوسری طنز کا ذخیرہ۔ خوش دلی کی تحریروں میں ان کا زندگی سے لطف لینا اور لفظ کی مختلف معنوی پرتوں سے کھیلنے کا انداز مزاح سے جاتا ہے ”لوکی“ اور اس قسم کے دوسرے مضامین اس کی مثال ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی نے چند مزاحیہ مضامین لکھے اور خاصے ضبط و توازن کے ساتھ لکھے۔ ”الآباد کے حجام“ اور ”ایک سگریٹ کے لیے“ سے لے کر ”چلتے پھرتے چہرے“ تک ان کے مضامین میں ایک خاص نشتریت ہے مگر شگفتگی نہیں، ہنستے وقت بھی سنجیدگی بیدی کا ساتھ نہیں چھوڑتی اس لیے ان کے جملے ان کی ہنرمندی اور کوشش کو ظاہر کر دیتے ہیں۔ ”چلتے پھرتے چہرے“ میں بیدی نے البتہ نہایت سنجیدہ اور فکر انگیز مسائل کو مزاح کے دائرے میں لانے کی کوشش کی ہے۔

پچھلے دس سال میں دو نمایاں نام یوسف ناظم اور محبتی حسین کے ہیں یوسف ناظم نے بہت سنبھلے ہوئے انداز میں رشید احمد صدیقی کے اسلوب سے فیض اٹھایا ہے۔ ان کے ہاں طنز نہیں خوش دلی کا مزاج ہے۔ جوان کے احساس کی تازگی سے ابھرتا ہے۔ یوسف ناظم واقعات اور کرداروں کے بجائے ندرت احساس اور انداز بیان سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کے مضامین ایک ایسے خوش دل انسان کا پتہ دیتے ہیں جس نے زندگی کے نشیب و فراز سے سمجھ بکھریا ہے اور تم ظریفی کو زندگی کا قانون مان کر سرد و گرم عالم سے لطف لے کر گزرے کا عہد کر رکھا ہے۔ ان کا تبسم طنزیہ نہیں عارفانہ ہے اور طنز سے بے نیاز۔

مجتبیٰ حسین واقعات اور کرداروں سے زیادہ کام لیتے ہیں چنانچہ روایتی مرزا صاحب جو اردو ادب کا کم سے کم بطرس بخاری کے زمانے سے پہنچا کر رہے ہیں مجتبٰی حسین کے ہاں بڑے کٹر دفر سے ملتے ہیں۔ رفیق دیرینہ وہ یہاں بھی ہیں مگر اب انھوں نے نئے زمانے کی نئی وضع سیکھ لی ہے۔ وہ کوئی ایسا کام نہیں کرتے جو آج کل کے چلتے ہوئے لوگ نہ کرتے ہوں ان کی خصوصیت صرف ان کا بھولا پن ہے جس پر سے طنز نگار بڑی معصومیت سے پردہ ہٹاتا چلا جاتا ہے۔

مجیب سہالوی اور وجاہت سندیلوی نے بھی اس زمانے میں بعض کامیاب مزاحیہ مضامین لکھے ہیں۔ دونوں کے مزاحیہ مضامین کے مجموعے بھی شائع ہوئے۔ مجیب سہالوی نے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کی تصویر کشی کی ہے اور اس ضمن میں ہماری سوسائٹی کے بعض نہایت مضحک اور عیرت آموز کارٹون تیار کیے ہیں ان کا کنولس چھوٹا ہے اور اسی نے ان کی بزم زیادہ مانوس اور لہجہ زیادہ گھریلو ہے۔

وجاہت سندیلوی کے مزاحیہ مضامین تازگی اور شوکتگی سے خالی نہیں وہ واقعات، کردار اور پرسنل اسے تینوں تکنیک برتتے ہیں اور ان کی مدد سے ذاتی بیان تیار کر لیتے ہیں یہ دنیا ان کی اپنی نجی کیفیت پر محیط ہوتی ہے جو رسالوں کے ایڈیٹروں کی فرمائش سے مبرا اور شہرت کے تقاضوں کے کسی قدر پاک ہوتی ہے ان مضامین کی خوش دلی، اندرونی سرسستی پیدا کرتی ہے عظیم نہ ہوتے ہوئے بھی خوشگوار لگتی ہے۔

حصہ نظم میں لے دے کرتین مزاحیہ شاعر قابل اعتنا ہیں ایک راجہ مہدی علی حناں، دوسرے وآہی اور تیسرے فرقت۔ یوں تو شاد عارفی مرحوم کے کلام کے تیر و اشتر بھی اسی زمانے میں سامنے آئے اور مظفر حنفی نے آپ سے پیلے کے سلسلے میں تھوڑے دنوں اس طرز کو قایم رکھنے کی کوشش بھی کی مگر شاد عارفی کا ذکر اس زمانے کے طنز نگاروں میں کرنا مناسب نہ ہو گا ان کا دور اس سے ذرا پہلے کا ہے گو ان کا فیضان تھوڑا بہت اس دہائی میں بھی جاری رہا اور اس میں شک نہیں کہ ان کا طنز نگہ اور ان کا مزاح ستھرا ہے جس کی تلخی اور

ترشی بھی پڑھنے والے کے دل کو چھوتی ہے اور فکر و احساس کے نئے زاویے بناتی گزر جاتی ہے اور یہ سرمایہ یقیناً مزاحیہ اور طنزیہ ادب میں اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔

راجہ مہدی علی خاں نے مدتوں بعد رکھنا شروع کیا اور اس قیامت کی رفتار سے کہ شاید ہی کسی مزاحیہ نظم نگار نے ایک ساتھ ادبی رسالوں پر اس طرح مسلسل مباحثہ کی ہو۔ راجہ مہدی علی خاں نوجوانوں کی زندگی سے موضوعات چنتے ہیں اور متوسط طبقے میں اقدار کی تبدیلی سے مزاح پیدا کرتے ہیں اور ان کا محبوب موضوع نوجوان مرد اور عورتوں کی بدلتی ہوئی نفسیات ہے جو حالات کے ساتھ ساتھ نئے سانچوں میں ڈھلتی جاتی ہے اور نئے تضادات کو بے نقاب کرتی جاتی ہے۔ راجہ مہدی علی خاں کی شاعری بڑی شاعری نہیں لیکن دل نواز اور تیکھی ضرور ہے وہ دور قدیم کے رسم و رواج کی سرحدیں پار کر کے نئے طرز زندگی کے کوڑ دکھاتے ہیں جہاں لڑکے اور لڑکیوں کے رشتے اخبارات کے اشتہارات کے ذریعے طے ہوتے ہیں اور نوجوان لڑکے لڑکیاں اپنے درخواست دہندگان کی تصویروں پر فرداً فرداً اپنے ماں باپ سے تبادلہ خیالات کرنے کی جسارت بھی رکھتے ہیں جہاں متوسط طبقے کے شریف گھرانوں کے شہابی آباد شراب خانوں میں ایک دوسرے سے جھگڑتے ہیں اور باپ بیٹے شراب کے نشے میں یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ وہ دونوں باپ بیٹے اور ایک ہی گھر میں رہتے ہیں یہ ساری جھلکنا ہماری اپنی موڈرن زندگی کی جھلکیاں ہیں جنہیں راجہ مہدی علی خاں نے بڑے تیکھے پن سے اپنی شاعری میں سمولیا ہے۔

دوسرا اہم نام دلاور نگار کا ہے جو ۵۸ء کے لگ بھگ شاعر اعظم مے مشہور ہوئے اور اپنے مزاحیہ قطعات اور نظموں سے براہِ رنئی زندگی کے مختلف زاویوں سے عکاسی کرتے رہے۔ دلاور نگار کو غنچوان شباب کی سرحدوں کو چھونے والے طلبہ کالج کی زندگی، طالب علموں کے مشغلوں، امتحانات، کمرے میچ، انٹرویو اور اس قسم کے دوسرے مسائل سے دلچسپی ہے کبھی وہ انگریزی اصطلاحوں کے میل سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔

تیسرا نام وآہی کا ہے جنہوں نے ادبی زندگی کا شعبہ بازیوں کو اپنی جھلاں گاہ بنالیا ہے۔ مشاعرے ہوں یا جدید شاعری کی بے اعتدالیاں، وآہی ان سے اپنے مطلب کی بہت سی مضحکہ خیز باتیں نکال لیتے ہیں۔ اخبار کا وآہی کی شاعری میں بھی بڑا درجہ ہے ہنگامی موضوعات سیاست اور سماجی زندگی کی کڑوئیں انہیں متاثر کرتی ہیں لیکن ادبی زندگی اور ادیبوں کی محفلوں اور ان کی نجی زندگی کے کڑوتوت وآہی کو زیادہ عزیز ہیں اسی راستے سے وہ محققین کی تحقیق پرستی اور گورکھی تک بھی پہنچے ہیں اور ان سب کو انہوں نے اپنی طنز کا نشانہ بنایا ہے مگر وآہی کی نظموں کی تشکیل پر اے ڈھنگ کی ہوتی ہے اور اس میں بیانیہ غفلت ہے۔

فرقت کا کوری کا مخرج فیملی پلاننگ، ٹیکسوں کی زیادتی، زن و شو ہر کی کشمکش، نوجوانوں کی روان پرستی اور اس کے نتائج سے زیادہ قریب ہے کبھی کبھی اس طنز میں سیاسی رنگینی بھی آجاتی ہے اور اس کی زد بی بی سی تک جا پہنچتی ہے مگر بنیادی طور پر فرقت پچھلے درمیانی طبقے کے شرفاء کے نمائندے ہیں جن کے ہاں ابھی اخلاق، مروت اور تہذیب کے پرانے سچے ہنوز رائج الوقت ہیں اور اسی لیے ان کی شاعری پر دور متوسط کے سایے ابھی تک لہراتے نظر آتے ہیں۔

ماچس لکھنوی مرحوم نے بھی اس زمانے میں اچھی نظمیں اور غزلیں کہیں خاص طور پر اقبال کی مشہور نظم ”شکوہ جواب شکوہ“ پر ان کی طویل اور خامی پُر شکوہ پیروڈی جو شکر کی نایابی کا شکوہ ہے مقبول ہوئی ان کے علاوہ مشاعرے کے مزاحیہ شاعروں میں ہلال رامپوری، آفتاب لکھنوی اور بعض دوسرے حضرات کے کلام میں بھی کامیاب اشعار مل جاتے ہیں۔

تخلص کے ہاں پان دان دان والی خالہ اور غفور میاں عصری زندگی کے تماشائی بھی ہیں اور اس کے ہاتھوں تماشہ بھی بنے ہیں یعنی اصل ہیر و تو عمر حاضر ہے مگر پڑھنے اور دیکھنے والے اس ہیر کے حرکات اور سکات کو پاندان والی خالہ اور غفور میاں کی شخصیتوں کے محراب شیشوں سے یا رنگ برنگے آئینوں سے دیکھ رہے ہیں پھر لطف یہ ہے کہ یہ دونوں بھی محض شیشے اور آئینے نہیں ہیں بلکہ جیتی جاگتی شخصیتیں ہیں جن کا ماضی بھی ہے اور اس ماضی کے نقشے

ہوئے آڑے ترچے کوئے اور نوکیں بھی ہیں اس لحاظ سے یہ تماشہ کئی جہات کا ہے اور اس کے دیکھنے پڑھنے کا لطف ہی کچھ اور ہے۔

ان کے بچے کی مٹھاس بھی الگ ہے ان کی رنگینی اور کیفیت بھی جدا گانہ ہے ذرا ایک نظر غفور میاں کی بوٹی ٹھوٹی ملاحظہ کیجیے :

”کیوں رہے پنجابے، کتنی عزت یہ کہہ دیا کہ تجھ سے بچ میں ٹنخ  
مت کیا کروہ تیری اماںں گونگی فلمیں آیا کرتی تھیں اور راشد  
میاں چلا کر بتایا کرتے تھے کہ اب ہیرو نے یہ بات کہی اور بیوٹن  
نے یہ جواب دیا۔ کیا آواز تھا ناں ظالم کا کہ سینما کے تمام بچے کو کھڑ  
جاتے تھے اور بچ ہال میں ایک طرف کھڑے ہیں ہمارا مومن طلبہ  
دھما دھم بجاتا تھا ماسٹر شکور کیا ہمارا مومن بجاتا تھا واہ واحناں  
بس مزا آ جاتا تھا۔

”الند محمد آدمی کی دعا قبول جلدی فرماتا ہے۔ بس یہ وجہ  
تھی ورنہ میاں تم جیسے ہلکٹ آدمی کو ابن اپنی گردن میں نہیں آنے  
دیتے۔ تجھ سے اتنا نہیں بنا کہ کل منع کر دیتی مگر مریم وہ تو گھوکے  
کیڑے سے ہی آنکھ پھوٹتی ہے۔“

”تخلص بھوپال کی آواز نئے تمدن میں قدیم تر تمدن کی خیر و برکت کی تلاش  
ہے۔ اوہنری نے اپنے کو سورج کی روشنی کا عطا رکھا تھا۔ تخلص سورج کی روشنی  
نہیں بیچتے۔ ہاں ان کے کردار جب واقعات کے اسٹیج پر قدم دھرتے ہیں تو  
خیر و برکت کا احساس البتہ ہوتا ہے۔ وہ ہنسے ہنسانے کے قابل نہیں مگر  
ماضی کی تہذیبی اقدار کو پس منظر کی تبدیلی کے ساتھ نئے پیکر کی جستجو میں پیش  
کرنے کے ضرور قابل ہیں غفور میاں ہوں یا پاندان والی خالہ دونوں عصر  
حاضر کو خاطر میں لانے والے نہیں انھیں جو اقدار عزیز ہیں انھیں چھوڑنا ان  
کے بس میں نہیں بلکہ دراصل ان اقدار کی چمک دمک اور ان پر ایمان  
وایقان میں حال کی سختیاں جھیلنے میں ان کا سہارا بنتے ہیں۔



مجموعی طور پر دس سال میں اردو میں طنز و مزاح کا ارتقا خاصہ مایوس کن رہا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہمارے طنز و مزاح نگار ہنوز بھروسہ پر عصری حسیت سے دوچار نہیں ہوئے ہیں۔ اپنی افتاد طبع اور افتاد تحریر دونوں کے اعتبار سے وہ خالصے کنزرویٹیو اور قدیمت پسند لگتے ہیں۔ نئے موضوعات کم ہیں اور جو ہیں ان کا بھی اٹھارہویں صدی کی نظر سے مطالعہ کیا گیا ہے لطف یہ ہے کہ پچھلے دس سال نے طنز و مزاح کے لیے جتنا سامان تفریح فراہم کیا ہے وہ اس قدر فراوانی کے ساتھ شاید ہی کبھی موجود رہا ہو۔ منافقت ہی ایک ایسی خصوصیت ہے جس پر طنز و مزاح نہایت زرخیز اور فکر انگیز ثابت ہو سکتی ہے رشوت، منافع خوری، جوت پسندی، دقیا نو سیت، تعصب اور تنگ نظری کے پہلو بہ پہلو پاک بازی، انسان دوستی، سوشلزم، لائبرلیٹ، جمہوریت اور قومی یک جہتی کے نعرے قومی منافقت کے بڑے مضحک پہلوؤں کو سامنے لاتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک کا سامنا ہر ایک کو عملی زندگی میں کرنا پڑ رہا ہے وجہ یہ ہے کہ ہندستان کے ارباب اقتدار ملک میں صنعتی انقلاب لانے کے بجائے یہاں کی ویدیم دقیا نو سی جاگیر داری نظام میں مشینوں کا پیوند لگانے کی کوشش کر رہے ہیں جس سے ایک طرف دقیا نو سیت، تعصب اور تنگ نظری پنپ رہی ہے اور دوسری طرف صنعتی نظام کی کیرتیں عام ہونے کے بجائے اس کی لعنتیں بڑھ چکی جارہی ہیں حقیقت یہ ہے کہ مہملیت پسند شعرا جن عارضوں کا شکار ہیں اور جن کو وہ اپنی ”سنبیہ“ شاعری کا موضوع بنائے ہوئے ہیں ان سے نہایت تابناک مزاحیہ شاعری جنم لے سکتی تھی۔ بناوٹی تنہائی، بناوٹی خواہش مرگ، نقلی خول، اور مصنوعی فلسفیت کا نقاب اور اس سے بلند بانگ باتوں کے بعد چھوٹی چھوٹی مراعات کے لیے بھاگ دوڑ یہ سب کچھ طنز و مزاح کے لیے نئے برگ و بار لا سکتے ہیں۔ گو ابھی تک وہ اپنے کو ملبس، اپنے سو فٹ کے انتظار میں ہیں۔

آخر میں ہم اپنے ابتدائی سوال کی طرف پھر رجوع کرتے ہیں کہ اردو کے مزاح نگار کون تھے یعنی کس طبقے سے تعلق رکھتے تھے دوسرے یہ کہ ان کے

موضوعات کیا تھے یعنی وہ لوگ کون اور کیسے تھے جن کا انھوں نے مضحکہ اڑایا ہے تیسرے وہ کون سی خصوصیات ہیں جو ان کا نشانہ بنی ہیں۔ ظاہر ہے یہ تینوں موضوعات تفصیل طلب ہیں اور ان کے پیچھے جو حیرت انگیز تنوع ہے اسے رواروی میں سمیٹنا دشوار ہے۔ جو طبقے میر جعفر زٹل یا ستودا کا نشانہ بنتے ہیں وہ رشید احمد صدیقی اور مشتاق یوسفی یا دور حاضر میں مجتبیٰ حسین اور یوسف ناظم کے موضوعات سے یقیناً مختلف ہیں اور یہ سب اپنے اپنے ”ممدوح“ کی خصوصیات میں مختلف طرز پر قرار رکھتے ہیں۔

پہلا طبقہ یقیناً شخصی سلطنت میں پروان چڑھا اور وہ طنز و مزاح کے جوہر کو جاگیر داری و در سلطنت کے شخصی نظام کی حد بندیوں کو پیش نظر رکھ کر ہی برتا ہے چند اقدار ایسی ضرور ہیں جن کا تحفظ اس کے نزدیک جزو ایمان ہیں لیکن بقیہ سبھی خصوصیات — خواہ واقعی ہوں یا محض تعمیلی — کو وہ اپنے مضحکے کے دائرے میں لانے کے لیے توڑ مروڑ لیتا ہے ان میں خصوصی تذکرہ ہجویات کا ضروری ہے خواہ جعفر زٹل ہوں ستودا خواہ وہ جب کسی کی ہجو لکھتے ہیں تو اس کے کردار حسی کو حسب نسب میں یا پھر اس کے اعمال و افکار میں وہ محو بڑے تلاش کرتے ہیں جو اسے زمانے کے عام مزاج کے مخالف یا اس کے نزدیک مضحکے کے لائق بنادے حد یہ ہے کہ وہ بادشاہ وقت سے لے کر شاہی لشکر اور عاں کو بھی نہیں بخشے اور ان کے ظاہری شان و شکوہ کے کمزور اور مضحک پہلوؤں کی طرف بریلا اشارے کرتے ہیں مثلاً

سکزد بر گزرم و موٹھ و مٹر  
بادشاہ پشہ شد فرخ سیر

ستودا کی متعدد ہجویات میں یہی رنگ برقرار ہے یہ الگ بات ہے کہ ستودا نے براہ راست اپنے دور کے کسی حکمران کا مذاق نہیں اڑایا۔ البتہ مختلف اداریوں (اور افراد) پر طنز ضرور کیا ہے۔ بزدل نا آسودہ اور نا کارہ فوجی، رشوت خور کوتوال، جہل مرکب عالم اور ان سب کے عبارت معاشرے کا قمر زلزل نظام جو ان کے شہر آشوب میں ہدف تنقید بنا ہے۔ ان کے مزاج کے آئینہ دار

ہیں وہ میضاحک اور فدوی اور میر تقی سے لڑے جھگڑے ان کی، بجویں بھی نکھیں لیکن ان، بجویات کے پیچھے بھی اس دور کا مذاق اقدار شامل ہے اور ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے یہ سبھی، بجویات اور شہر آشوب نہایت اہم ہیں۔

دوسری مشق اس نثری اور شعری طنز و مزاح کی ہے جو برطانوی دور حکومت میں تہذیبی ٹکراؤ اور تمدنی خلفشار کے دور میں ابھرا ان میں یوں تو نام بہت سے ہیں لیکن سب سب دوسروں کے درمیان گریز کرتے ہیں البتہ خوجی کا دائرہ ان دونوں سے مختلف ہیں۔ ایک دائرہ تو ان مشرق پرستوں کا ہے جن کی نمایندگی کا حق اودھ پنچ سے لے کر اکبر الہ آبادی تک سبھی نے ادا کیا ہے گویا نئے دور کے سانچے میں ڈھلنے کے بجائے اس سانچے ہی کا مذاق اڑایا جائے دوسرا دائرہ البتہ کلیم اور ظاہر دار بیگ کا ہے دونوں مذہبِ احمد کے ناول ”توبۃ النصوح“ کے کردار ہیں لیکن اپنے خالق کے کھینچے ہوئے دائرے سے غیر مطمئن ہیں کلیم سخن وری اور آزاد خیالی سے نصوح کے مذہبی سانچے میں ڈھلنے پر راضی نہیں اور مرزا ظاہر دار بیگ اپنی سخن سازی کے بل پر زندگی گزارنے پر مصر ہے۔ خوجی البتہ اس لحاظ سے بالکل منفرد ہے کہ ماضی کی خوبیاں اس کے کردار میں مضحک بن گئی ہیں اس کی افیون خوری جو پہلے فراغت کی نشانی تھی اب عیب سمجھی جاتی ہے اور اس کا اکثر بار بار جوکل تک شرفا اور ان کے حاشیہ برداروں کا معمول تھا اب مضحکہ خیز و ترار دیا جاتا ہے۔

یہ سبھی کردار ان مصنفوں کے قلم سے وجود میں آئے ہیں جو ایک تہذیبی دائرے سے نکل کر دوسرے تہذیبی دائرے میں قدم رکھ رہے تھے اور اپنی اپنی شرائط پر نئے سماجی نظام سے سمجھوتے کو تیار تھے ان میں سب دلچسپ اور نمایندہ کردار خود اکبر الہ آبادی کا ہے جنہیں پرانی روش عزیز ہے اور مغربیت گوارا نہیں مگر اپنی تنقید کو محض شاعری تک محدود رکھتے ہیں اور عملی زندگی میں نہ صرف انگریز کے ملازم رہے بلکہ اپنے بیٹے عشرت کو اعلیٰ

تعلیم کے لیے انگلستان بھی بھیجا اور اپنی طرح انگریزوں کی ملازمت بھی دلولی  
بایں ہمدان کی شاعری کی دنیا مختلف ہے اور انھیں پائپ (یعنی نل)  
کا پانی پینا اور ٹائپ کا حرف پڑھنا تک گوارا نہیں۔

دراصل یہ سماجی تبدیلی ہی طنز و مزاح کا مرکزی موضوع بنا رہا گو اس  
کی نوعیتیں ہر دور میں اور ہر مزاح نگار کے یہاں مختلف رہی یہاں تفصیل  
کا محل نہیں لیکن ایک سرسری نظر بھی اس دور کے مزاح نگاروں کے اسلوب  
اور واقعہ نگاری پر ڈالی جائے تو اس کا ثبوت واضح طور پر ملے گا۔ مثال  
کے طور پر رشید احمد صدیقی کے یہاں طنز و مزاح کا بنیادی ڈھانچہ ان مغربی  
اداروں سے وابستہ ہے جن سے قدیم تمدن سے مطابقت رشید احمد صدیقی  
کے ہاں مرکزی موضوع کی حیثیت رکھتی ہے۔ کچھری اور گواہوں کا پورا سلسلہ  
اس کی محض ایک مثال ہے یہی حال علی گڑھ کے ایم اے او کالج کی اقامتی  
زندگی سے پیدا ہونے والے مزاح کا ہے اور یہ کون نہیں جانتا کہ رشید صاحب  
کے ہاں طنز و مزاح کے سارے معاملات اسی اقامتی زندگی کے ارد گرد ہیں۔  
اس مغربی طرز زندگی کا کسی قدر مختلف روپ پطرس بخاری کے مختصر مگر  
عہد آفریں مضامین میں نظر آتا ہے جہاں سائیکل سے لے کر دوستوں کی  
تاش کی بازی تک یہی بدلتی ہوئی معاشرتی تفریحات اور مشاغل۔ یہ  
مزاح کے مختلف پہلو ابھرے ہیں مثلاً بیوی کے میکے جانے کا پر اشتیاق  
انتظار اور پھر اس کے جانے کے بعد جی نہ لگنا اور اس کو تار دینا اور عین  
اس وقت جب جی بہلانے کے لیے دوستوں کے ساتھ تاش کی بازی  
میں طرح طرح کی بے تکلفیاں جاری ہیں۔ بیوی کی میکے سے اچانک  
واپسی — یہ سب مناظر وہ ہیں جو قدیم اور جدید تہذیب اور طرز  
حیات ہی نہیں طرز احساس کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر ان سے  
مزاح پیدا کرتے ہیں۔

فرحت الشدیگ نے کچھری کی فضا میں مزاح ڈھونڈا یا پھر مہنی  
کی باقیات میں اس طنز و مزاح کی جھلکیاں دیکھیں اور دکھائیں اسی

کے ساتھ ساتھ پرانی تہذیب کے مرقعوں میں وہ رنگ آمیزی کی کہ ان سے لطیف مزاج کا حسن دوبالا ہو گیا۔ نذیر احمد کی کہانی ہو یا یادگار مشاعرہ یا عدالت کے مناظر ان تینوں میں یہی رنگارنگی اور مزاج کی طرف کی نمایاں ہے۔ عظیم بیگ چغتائی نے البتہ اپنی جودت طبع سے نت نئے مضحک رنگ بھرے مثلاً الشندری میں ایک پرانی چال کے بزرگ کی عربی دانیا یا پھر ٹیلی ویژن کے استعمال کے نت نئے انداز یا نکاح کی انگوٹھی کا انجانے میں انگلی میں پھنس جانا — یہ سب ایسے واقعات ہیں جن میں دونوں تہذیبی لوازم کے ٹکراؤ سے مزاج پیدا کیا گیا ہے۔

شوکت تھانوی کے ہاں سودشی ریل میں اس دور رخسہ پن نے نئی کیفیت پیدا کی ہے یعنی ناداری اور ناکردہ کاری تو پرانے مشرقی بلکہ بھٹیڑ ہندستانی انداز کی ہے اور میکائی ثقافت اور ان سے پیداشدہ ثقافتی جدید دور کے ہیں ان دونوں کے ٹکراؤ سے پر لطف صورت حال کی عکاسی شوکت کا سرمایہ اختیار ہے۔

اس میں ایک نئی جہت شفیق الرحمن کی جماعتیں، مزید جماعتیں اور پھر ان کے غیر فانی شاہکار توڑک (یا توڑک) نادری نے پیدا کیں۔ کرکٹ پران کا مضمون جس کے ضمن میں دو دھڑکتے دلوں کی کہانی بھی بیان ہوئی ہے۔ دو تہذیبی منطقوں کی داستان ہے یہی صورت نادر شاہ کی مفروضہ خود نوشت سوانح عمری کے اس ٹکڑے میں موجود ہے تو توڑک نادری کی شکل میں شائع ہوا، واقعات پرانے ہیں لیکن ان میں عہد جدید کے ٹکڑے ملا کر ان کو مضحک بنایا گیا ہے۔

ہمارے اپنے دور میں مشتاق روستی نے طنز و مزاح کی ایک نئی جہت سے آشنا کیا۔ نئے چرچے نے گلے کے مضامین سے قطع نظر ان کی زبردستی اور آبِ گم کی حیثیت گوان کی ذاتی یادداشتوں کی سہمہ مگر ان سب میں مزاج کے جو پہلو — اور ان کے پہلو بہ پہلو حزن دالم کی جو کیفیات پیدا کیے گئے ہیں وہ مشرقی اور مغربی تمدن کی باہمی آویزش یا

CHANGE OVER کی داستان بھی سنا تے ہیں اور ان میں طنز و مزاح کے پہلو اسی تہذیبی آویزش سے ابھرتے ہیں۔

اب آئیے دوسرے سوال کی طرف — یعنی یہ کس کا مضحکہ ہے اور مضحکہ اڑانے والے کون ہیں۔ ان دونوں سوالوں کے جوابات واضح ہیں مضحکہ ہے ان لوگوں کا جو اس تہذیبی ٹکراؤ کے بیچ میں آگئے ہیں اور نہیں جانتے کہ آگے کا راستہ انھیں کس طرف لے جائے گا۔ یہ دراصل تہذیبی رزمیہ ہے جس میں دو تہذیبوں کا امتزاج بھی ہے اور افتراق بھی، ٹکراؤ بھی ہے اور ملاپ بھی۔ چونکہ یہ ٹکراؤ ہنوز کسی نہ کسی شکل میں جاری ہے اس لیے ابھی تک ان کو لطف کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔ گو ان کے معنی اور تلامذے میں تبدیلیوں کی گنجائش ہے اور اسی وجہ سے آج تک وہ مزا دیتی ہیں۔

ان کے کھنکھنے والے متوسط طبقے ہی کے لوگ ہیں اور وہ بے دردی سے اپنے سے نچلے طبقے کے کرداروں کا مذاق بھی اڑاتے ہیں اور ان کے بل پر مزاح بھی پیدا کرتے ہیں کسی قسم کی ہیکچا ہٹ محسوس نہیں کرتے یہی صورت جاگیردارانہ والے وراثت والے طبقوں کی بھی ہے گو ان کی وراثت بھی جاگیرداری ہی تھی لیکن چونکہ انھوں نے اس سے کسی قدر الگ ہٹ کر اور مغربی تہذیب اور علوم اختیار کر کے اپنی راہ بنائی تھی اس لیے وہ اس کشمکش سے خود آزاد کرنے کی راہ نکالنے کے سلسلے میں طنز و مزاح کے کوچے میں آگئے جسے غالب کے ایک شعر میں یوں بیان کیا جاسکتا:

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر  
کعبہ میرے پیچھے ہے کلیسا میرے آگے

ترقی پسند محمد رفیع اپنے مزاح نگار ساتھ لائی جن میں کنھیا لال کپور اور بعد میں فکر تو نسوی قابل ذکر ہیں اور پاکستان میں شفیق الرحمان، امین پاشا اور بعد کو کرنل محمد خاں اس سلسلے کو لے کر آگے بڑھے اور آج کے دور میں

مشتاق یوسفی کے اسلوب کی آویزش اور زیبائش تک نوبت پہنچی۔

آخری سوال رہتا ہے کہ اس طنز و مزاح کا مقصد کیا ہے یعنی تہذیبی مشن یا کم سے کم اس کی ہیئت اور نقطہ نظر کا رخ کس طرف ہے۔ ظاہر ہے اس سوال کے جواب بھی مختلف ہوں گے مگر ایک بات کسی قدر واضح ہے کہ یہ سبھی مزاح نگار (چند استثناء کے علاوہ جن میں قاسمی برادران کا استثناء شامل ہے عطاء اللہ قاسمی اور ان کے برادر بزرگ) کا ہدف وہ تہذیبی دوئی ہے جو ہندوستان اور پاکستان میں مغرب کے زیر اثر آئی مگر ہنوز اقدار میں کوئی تبدیلی نہ لاسکی یہ تبدیلیاں آج بھی برابر آ رہی ہیں اور فلیٹ کی زندگی ہو یا مصروفیتوں کی آپادھانی خاندانی یک جہتی کی بربادی ہو یا مسرتوں کے نئے نئے تصورات ان سب کے رد و قبول کا سلسلہ تیزی کے ساتھ جاری ہے مگر ان کے اثرات ہماری فکر اور جمالیاتی اور تہذیبی شعور پر بہت کم پڑے ہیں اور بڑے بھی ہیں تو اس قدر آڑے ترچھے پڑے ہیں کہ ان سے کسی صالح معاشرے کی بنیادیں اٹھانا ممکن نہیں ہے سوال البتہ باقی رہ جاتا ہے کہ اگر یہ ممکن بھی ہوتا تب بھی طنز و مزاح نگار کے لیے اپنا مسالہ اکٹھا کرنے کے لیے بہت کچھ مل جاتا۔

بہر حال مختصر یہ چند جہات ہیں جن پر طنز و مزاح کی ادبی سماجیات پر مزید کھوج کی جاسکتی ہے اور اس نقطہ نظر سے اردو میں طنز و مزاح کا تجزیہ کیا گیا تو بعض نئے امکانات تک رسائی ممکن ہے بقول زہرہ نگاہ

ترا خیال فروزاں ہے دیکھیے کیا ہو  
نموش گردش دوراں ہے دیکھیے کیا ہو

(۱۷)

لفظ جان دار ہوتے ہیں بیمار ہوتے ہیں اور مر جاتے ہیں کبھی کبھی جان کا آگٹو یا دوسرا جنم بھی ہوتا ہے وہ استعمال بھی ہوتے ہیں اور استعمال کیے بھی جاتے ہیں، غلط طریقے پر بھی اور غلط جگہوں پر بھی، مگر یہی بے جان سمجھے جانے والے لفظ بالکل زخم خوردہ سانپ کی طرح اپنے برتنے والے کو ڈس لیتے ہیں اور اپنے استعمال کرنے والوں بلکہ غلط استعمال کرنے والوں کو بھی ڈس لیتے ہیں۔ اس کا تماشا خود ہم اپنے ملک میں، اپنے معاشرے میں اصطلاحات کی نرالی اور متضاد تشریحوں سے ہوتا ہے جیسے سیکولرزم۔ لفظوں کے بدلتے ہوئے مفہام اپنے دور کی بصیرت یا اندھے پن کا نتیجہ ہوتے ہیں اور ان کی تعمیر و تشریح، معنویتوں کی تبدیلی اور مفاہیم اور متعلقات کا رد و بدل دراصل علم سانیات بلکہ سماجی سانیات کے ضمن میں آتے ہیں۔

مگر انہی لفظوں سے ادب بھی بنتا اور بگڑتا ہے اور ادب محض الفاظ اور اصوات کا انبار نہیں ہے وہ اپنے تلازموں اور مفاہیم کے ذریعے زیادہ گہری حقیقتوں تک پہنچتا ہے اور کچھ اس انداز سے پہنچتا ہے کہ لفظوں میں کھسکا پیدا ہو جاتا ہے کہ نہ صرف وہ اپنے دور کے مزاج اور آہنگ کو تہداری سے بیان کرنے پر قادر ہو جائیں بلکہ اپنے دور کی حقیقتوں کے ذریعے ان وسیع تر تصورات تک بھی پہنچ جائیں جو ان کے دور کے گزر جانے کے بہت بعد تک کے لیے جواز رکھنے اور غالب کے لفظوں میں کہہ سکے :



تاز دیوانم کہ سرمست سخن خواہد شدن  
 ایں سے از قحط خریدارے کہن خواہد شدن  
 کو کہم ہادر عدم اوج قبولی بودہ است  
 شہرت شعرم جمیعی بعد من خواہد شدن  
 عمر ادبیات کے نام سے لکھی ہوئی اور چھپی ہوئی کتنی تحریروں میں ہیں جن  
 پر اب اس خوش عقیدگی کا اطلاق ہوتا ہے۔

روزانہ چھاپے قانونوں سے لاکھوں کتابیں چھپ کر نکلتی ہیں اور لاکھوں  
 کتابیں گنتائی کے اندھیرے میں ڈوب جاتی ہیں جن کی عمر نشہ کل بڑی  
 دھوم دھام تھی اور وہ بھی ہوتی ہیں جو وقتی ضرورت کے ماتحت بھی نہیں  
 ایسی بھی ہوتی ہیں جنہیں جوم کر پڑھنے والے الماری کے سب سے اونچے خانے  
 میں سجاتے ہیں اور پھر کبھی نہیں اٹھاتے۔

یہ تو ہوئی بات محض ادبی مطبوعات کی، مگر اول تو ادبی مطبوعات بھی  
 ہر قسم کی ہوتی ہیں وہ بھی جو قابل مطالعہ ہوتی ہیں اور مقبول یا کم مقبول یا  
 ناقابل قبول قرار دی جاتی ہیں، اور ایسی بھی جو کسی وقتی ضرورت کے لحاظ  
 سے لکھی جاتی ہیں وقتی طور پر مقبول بھی ہوتی ہیں اور پھر ناقذی اور بے توجہی  
 کا شکار ہو جاتی ہیں — لیکن اس ادبی کاروبار سے کہیں بڑھ کر دوبار  
 ہوتا ہے ان غیر ادبی کتابوں کا جو جاسوسی ہوں یا خالصہ رومانی یا وقتی مگر ان  
 کا رابطہ ادب سے دیر پا نہیں ہوتا ان میں معلوماتی، مذہبی اور سائنسی ہر قسم  
 کا ادب شامل ہوتا ہے۔

پھر اسی کے پہلو پہ پہلو ایسے تھکے کہانیاں بلکہ یوں کہیے کہ اس ادب بھی غریغ  
 پاتالہ ہو چھپنے چھپانے سے واسطہ ہی نہیں رکھتا۔ ہمارے آپ کے زمانے میں  
 ریڈیو پر پیش ہونے والے پروگرام (خصوصاً ریڈیو ڈرامے جن کا کم سے کم اردو  
 ادب میں ڈرامے کی تجدید میں ایک اہم حصہ رہا ہے) ٹیلی ویژن کے پروگرام،  
 فلم کے پردہ سمیں پر دکھائے جانے والے مشاعرے اور موسیقی کی مخلص، ریکاڈ  
 ٹیپ کیے ہوئے پروگرام وغیرہ سبھی شامل ہیں، ان کے تنقیدی محاکے یا ان میں

بعض کے تنقیدی عملے بھی ہوتے رہے ہیں گو ان تنقیدی فیصلوں میں بھی ادبی یا نیم ادبی معیار پر زور دیا جاتا رہا ہے مگر ان کا کوئی محاکمہ ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے نہیں کیا جاتا ہے اپنے دور کے مزاج کی آئینہ دار بھی ہوتے ہیں اور ان میں بعض محض مزاج شناسی ہی نہیں بلکہ آئینہ کے مزاج کی تعمیر و تشکیل میں بھی حصہ لیتے ہیں۔

یہی ہر طرح کے ادبی نمونے غیر ادبی یا نیم ادبی مرحلے دراصل ادبی سماجیات کی بنیاد ہیں کہ انہی کے تجزیے اور چھان پھٹک کی مدد سے وہ اپنے دور کی آہنگ شناسی کے ذریعے نصف اپنے آپ کو اور اپنے دور کو بلکہ اپنے سے پہلے ادوار کی بھی پہچان کرتے ہیں اور کسی قدر زیادہ سائنس ٹی فک ہیا دوں پر کراتے ہیں کہ ہر نتیجے کے پیچھے ثبوت اور شواہد ہوں اور کوئی دعویٰ بے دلیل نہ رہ جائے۔

RICHARD HOGART نے اسی بنا پر لکھا تھا: WITHOUT THE FULL

LITERARY WITNESS, THE STUDENT OF A SOCIETY WILL BE

BLIND TO THE FULLNESS OF THE SOCIETY

سماج کا وہ مطالعہ کس قدر ناقص ہو گا جو ان آوازوں کو نظر انداز کر دے جو سماج کے اربانوں، خوابوں اور آرزو مندویوں کو ظاہر کرتی ہیں۔

۱۹ویں صدی کے شروع میں ادبی سماجیات کی ابتدا ہوئی (گو اس کے نشانات اور ادب پر سماج کے اور سماج پر ادب کے اثرات کی طرف اشارہ افلاطون کے دور سے برابر کیا جاتا رہا ہے اور افلاطون نے ادب کے تخمیل پرستانہ اور گمراہ کن تصورات کی بنا پر اسے مردود ہی قرار دے دیا تھا) بیسویں صدی میں WEBER اور DASKHEIM نے اس ادبی سماجیات کے نظام کو اور زیادہ باقاعدگی بخشی اور ادب سے تہذیبی اور قدرتی شہادتیں حاصل کرنے کی روش اختیار کی۔

اس ضمن میں لفظ ”ادبی“ خاصہ گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے سماجیات محض ادب کی ادبیت کا مطالعہ نہیں کرتی اور نہ اس کا مطالعہ محض ”ادبی“ ہوتا ہے بلکہ اس کے رشتے پورے نظام اقدار کو اپنے دائرے میں لے لیتے ہیں اور اس ضمن میں ان تحریروں یا غیر تحریری ادب سے بھی مدد لیتی ہے جسے صحیح اور اعلیٰ معنوں میں ادب نہیں کہا جاسکتا کیونکہ ان کے ذریعے بھی اس دور

کے مزاج اور اس کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی اور اس کے معیار و اقدار کا پتہ چلتا ہے اور ان کے تجربے سے مفید نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔

سامنے کی ایک مثال لے لیجئے غالب کے دیوان کو جو مقبولیت آج حاصل ہے وہ کل نہیں ملی تھی اور جس جس دور میں بھی اسے مقبولیت حاصل رہی ہے اس کے اسباب مختلف رہے ہیں یہی نہیں بلکہ اس کو دیکھنے، پرکھنے اور پڑھنے کے انداز بھی بدلتے رہے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب غالب کو حالی نے فارسی نو اساتذہ کے مقابل رکھ کر پڑھنے کی کوشش کی، پھر وہ دور آیا جب ڈاکٹر سید محمود نے اسے آزادی وطن کے شیدائی کا کلام سمجھ کر پیش کیا اور غالب کے قطعے کے آخری شعر کو آزاد ہندستان کی تمنا قرار دیا۔ ع

اک شمع رہ گئی ہے سودہ بھی نموش ہے

پھر غالب مذہبی رواداری اور سیکولرزم کے علم بردار کی حیثیت سے پیش کیے جانے لگے اور جب غالب صدی منائی گئی تو ان کا منسوخ شدہ نسخہ حمیر یہ بھی اسی طرح کنگھا لاجانے لگا کہ ان کے متعلق اشعار کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر نئے معانی پہنائے جانے لگے — اور یہ سلسلہ برابر جاری ہے۔

یہ اتنا غالب کی طرف کی کا نتیجہ نہ تھا جتنا مختلف ادوار کے بدلتے ہوئے نقطہ نظر کا جو غالب کو اپنے آئینے میں دیکھنا اور پرکھنا چاہتا تھا مگر ادبی سماجیات کا دائرہ تو اس سے بھی ذرا آگے جاتا ہے وہ تو اس کا بھی مطالعہ کرتی ہے اور اس کا ایک مختصر گروہ تو اسی پر زیادہ زور دیتا ہے کہ کونسی کتاب کتنی چمپی یا کتنی بار چمپی اور اس کی مقبولیت کا دائرہ کس قدر وسیع ہوا اور کن حلقوں میں وسیع ہوا اور کیوں؟

کتابوں کی بات سے قطع نظر ذرا اصناف ہی پر غور کیجئے۔ ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے یہ مسئلہ بھی کچھ کم دلچسپ نہیں کہ آخر اصناف ادب کا عروج اور زوال کیوں ہوتا رہتا ہے۔ خود اردو ادب کو لیجئے۔ کل تک قصیدہ، مثنوی و اسوخت، ہجو، شاعری میں اور داستانیں، تمثیلیں اور اندر سمجھائیں۔ کہ وہ منظوم تمثیلیں تھیں — خاصی مقبول تھیں — اور اب ڈھونڈھیے

توان کا نشان تک نہ پائے۔ آخر وہ سب کہاوتیں اور ان کی طرف سے توجہ کیوں ہٹ گئی اس قدر کہ دور حاضر کے کئی اہم شاعروں نے کم سے کم مثنوی کے احیاء کی کوششیں کیں اور ناکام رہے۔ بہر حال یہ اور اس قسم کے ہی ہتھیارے ادبی سماجیات کے پیش نظر ہیں البتہ ان پر غور کرنے کا نقطہ نظر محض ادبی نہیں ہوگا بلکہ ادب کے عوامی رد عمل یا مقبولیت کے اسباب یا نہ ہونے کے اسباب بھی زیر بحث آئیں گے اور مرکزی حیثیت انہی مباحث کی ہوگی جنہیں ادبی مباحث پر فوقیت حاصل رہے گی۔

اس ضمن میں دو مباحث اور بھی قابل توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ ہمارے نکلنے والوں کا طبعاتی پس منظر کیا ہے وہ شہر کے رہنے والے ہیں یا دیہات کے (سیج یہ بھی ہے کہ اردو کے اکثر نکلنے والے قصبات کے رہنے والے ہیں جن کی تخلیقی سرگرمیاں شہروں میں آباد کاری کے بعد شروع ہوئی ہیں اس دعوے کے دلائل کا یہ عمل نہیں) وہ کس منزل اور منہاج کے ہیں مثلاً ان کی تعلیمی سطح بلند ہے یا ان کا گہرا رشتہ دیہات اور شہر کے ان بے پڑے نکلے عوام سے زیادہ گہرا اور زیادہ قریبی ہے جو درحقیقت جمہور کہلاتے ہیں اسی موقع پر بعض ان عوامی اداروں کا اور ان کے دیر پا اور دور رس اثرات کا تذکرہ بھی ضروری ہے جن کے نقش و نگار ہمارے ادب اور ادیبوں خصوصاً شاعروں پر بہت گہرے ہیں مگر ان اثرات کا کوئی مقول اور بسیط جائزہ نہیں لیا گیا ہے میری مراد ہے وہ ادب جو مثنوی نوجوں، دوہوں اور سلام کی شکل میں امام باڑوں کے ارد گرد فروغ پاتا ہے اور جس کے دیر پا اثرات نظموں کی ہئیت اور مزاج پر بھی ہویدا ہیں جن میں نفس مضمون کی تکرار اور اس کی تقسیم اور تعبیر اسی طرز پر ہوتی یہ سلسلہ کبھی اعظمی اور پردیز شاہدی تک اسی طرح قائم ہے۔

اسی سلسلے میں اس قسم کی غیر ادبی تحریروں کا تذکرہ ہو جائے جو قومی تحریکوں یا بین الاقوامی تحریکوں کے رد عمل کے طور پر اردو دنیا میں بھی عام ہوئیں ان کے نکلنے والے کون تھے گاؤں کے رہنے والے تھے یا شہر کے ان کی تعلیمی استعداد کیا تھی ان کے جذباتی محرکات کیا تھے وہ کس حد تک دوسرے عوامل سے متاثر ہوئے

اور کس حد تک اور کس نوعیت سے کیا ہے یہ سب مسائل ادبی سماجیات کے دائرے میں آتے ہیں۔

یہاں پھر ایک مثال مجھے ناول کے ابتدائی دور کی نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک کے ناولوں میں ایک انوکھی بات یہ بھی ملتی ہے کہ پریم چند کے علاوہ اس دور کے کسی ناول نگار کے ناولوں میں خواہ شیعہ کردار ہوں مثلاً مرزا محمد مادی رسول کے ذات شریف اور شریف زادہ میں یا سنی ہوں جیسے نذیر احمد اور شرر کے ناولوں میں یا دونوں کا ملغویہ ہوں اور او دھ کی شاہی حکومت کے دور اور اس کے مابعد کے وہ نمایندہ مسلم کردار ہوں جنہیں پنڈت رتن ناتھ سرشار کے قلم نے بڑی مہارت اور نفاست سے تراشا ہے مگر ہیں پریم چند کے مسلم کردار جو ان کے خالقوں میں کم سے کم ایک بڑا نام ہندو ناول نگار کا بھلی ہے۔ ملوان ہندو مسلم کرداروں کی روایت پریم چند کے ناولوں ہی میں پروان چڑھی ہے گو یہاں بھی غیر مسلم کرداروں کی اکثریت ہے۔

اسی کے ساتھ جڑا ہوا مسئلہ ہے ادبی سرپرستی کا، دراصل سرپرستی کا لفظ یہاں نامناسب ہے، مسئلہ مخاطبین کا بھی ہے اور مخاطبین تک بات پہنچانے والے وسائل کی ملکیت کا بھی۔ اب وہ زمانہ تو ہے نہیں کہ چوراہے پر ایک لمبا چوڑا تخت بچھالیا اور دو پہرات گئے کہانی سننے کے شوقینوں کے لیے دریوں کا فرش کر دیا اور داستانِ امیر حمزہ شروع ہو گئی اور موقع موقع سے شعر خوانی بھی ہوتی رہی، اسی کے ساتھ ساتھ اب بغیر بڑی لاگت اور صرفے کے مشاعرے منعقد کرنے کا زمانہ بھی ختم ہو گیا اب تو مشاعرے میں ہال، دریا اور روشنی کے علاوہ بہت بڑی رقم شاعروں کو غیر اطمینان بخش معاوضے کے طور پر ہی سہی دینے کا انتظام ضروری ہے اور ان شاعروں کے کلام حتیٰ کہ ان کے پڑھنے کے طرز اور موضوعات پر بھی ان کے طرزِ مخاطب، ان کی یا ان کے معاصرین کی کامیابی کے اثرات اور لباس، اشارے کنائے، ترنم کے طرز یا تحت اللفظ پڑھنے کے طریق کار کا براہِ راست اثر پڑتا ہے۔ اور چونکہ اب یہ سب باتیں مجموعہ کلام کے موضوعات کے ان کی مقبولیت یا عدم مقبولیت کا سبب بنتی ہیں اس

یہ ان پر بھی خاطر خواہ توجہ کی جاتی ہے اور اس لحاظ سے یہ سب باتیں بھی ادبی سماجیات کا موضوع بنتی ہیں۔ یہ لہجہ، یہ ترنم، یہ انداز مخاطب محض کلام پڑھتے وقت ہی اپنا اثر نہیں دکھانے بلکہ یوں بھی ہوتا ہے کہ ان کا اثر خود شاعر کے طرز احساس اور لفظیات کے انتخاب کو بھی متاثر کرتے ہیں۔

اب شاعرے کے لیے کوئی مرنی درکار ہوتا ہے اور اس میں شاعرے کے علاوہ بھی بہت کچھ شامل ہے ان میں شاید سب سے مرکزی اور بنیادی حیثیت حاصل ہے شخصیت کی تعمیر و تکمیل میں۔ اس کی سب سے واضح مثال جگر مراد آبادی کی مقبولیت ہے جن کا شاعروں کی مقبولیت میں بھی بڑا اہم حصہ ہے۔ آواز کا جادو کلام کی زور فہمی انداز بیان کی سادہ کاری سب اپنی جگہ مگر ایک مفلوک الحاک مگر غمخور شاعر کی لباس اور ہئیت کی طرف سے بے خبری، خراب نوشی کی روایت اور رندی اور رندانہ بے خبری کی حیثیت جالقی تصویر ہو جانا۔ ایسی خصوصیات تھیں جو جگر مراد آبادی کے شاعرانہ مرتبے کے تعین اور ان کی غزلوں سے لطف لینے کے عمل میں شریک ہو گئیں اور جنہوں نے اُس دور کے شاعروں سے لے کر آج تک کے شاعروں کی فضا آفرینی کی ہے اور شاعر کو قلندرانہ مزاج آزاد رو فرد کی حیثیت سے متعارف کرایا ہے جو بیاں گ دہل یہ اعلان کر سکے

ہم کو مٹا سکے یہ زمانے میں دم نہیں  
ہم سے ہی ہے زمانہ زمانے سے ہم نہیں

اپنا زمانہ آپ بناتے ہیں اہل دل  
ہم وہ نہیں کہ جن کو زمانہ بنا گیا

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے غور کریں تو یہ بھی دکھائی دے گا کہ ان شخصیتوں کے اثرات محض ان کی ادبی تخلیقات کے دم خم پر قائم نہیں ہوئے بلکہ اکثر و بیشتر غیر ادبی یا مادرائے ادب تصورات پر قائم ہیں مثلاً جگر کی رندانہ سرخوشی، حسرت موہانی کی مجاہدانہ روش (مگر اس جہاد کی نشانیاں ان کے ٹھیکہ غزلیہ رنگ میں بہت کم نمایاں ہوئی ہیں) یا جوش کا باغیانہ حوصلہ اور

بت شکنی یا یگانہ کی ٹیڑھی روش یا فراق کی جنسی بے راہ رویوں کا ان کی تشقید شاعری کے مزاج پر اثر — !

اس کے علاوہ مزیوں کی آج کی شکل تو خیر نسبت زیادہ واضح ہے کہ ان کے سرمایے سے یا مدد سے مشاعروں کا انتظام ہوتا ہے اب اس میں سگریٹ بیچنے والی ایجنسیاں ہوں یا دہلی کلاتھ مل جیسے ادارے یا ادبی اور نیم ادبی اکادمیاں، مگر اس کے علاوہ بھی مزیوں کا یہ سلسلہ اور ادبی سرپرستی کا معاملہ بہت دور تک چلا گیا ہے۔ آج کے دور میں اسے سمجھنا اور پرکھنا اور اس کے نقائص اور محاسن کو پہچانا بھی ضروری ہے۔ اردو رسائل یا تو حکومتوں کے شعبہ نشر و اشاعت کے ماتحت کام کر رہے ہیں یا اردو اکادمیوں کے زیر اثر ہیں البتہ ان کی آوازیں خواہ کتنی ہی غیر جانبدار اور منصفانہ کیوں نہ معلوم ہوں، ہیں سبھی جانبدار۔ اس میں ساہتیہ اکادمی کے رسائل سے لے کر اردو اکادمیوں تک کے رسالے بھی شامل ہیں اب انکا ذکر رسالے رہ گئے ان کی اپنی حکمت عملی ہے اور اپنا نقطہ نظر اور اس حکمت عملی اور نقطہ نظر کی حد بندیاں بھی ہیں۔

پہلے معاملہ نسبت آسان تھا نواب صاحب یا بادشاہ وقت کا قصیدہ لکھا اور سرخرو ہوئے اب تو پورانے نواب صاحب، راجا صاحب، راؤ صاحب سب پر دے میں ہیں اور ان کے مداحوں اور قصیدہ نگاروں کو ان کی مدح میں سر دھتے کی کھلم کھلا آزادی ہے بھی نہیں البتہ حکم یہ ہے کہ تعریف و توصیف ہو تو آئین و آداب کے ساتھ ہو۔ ادویوں ہو تو مدح نگار کے لیے۔ خواہ وہ مدح خود کسی فرد خاص کی ہو یا اس کا نام لیے بغیر اس کے اوصاف حمیدہ کی۔ ریڈیو، ٹیلی ویژن، پبلیکیشن ڈویژن، اکادمی، سبھی کے دروازے کھلے ہوئے ہیں بلکہ اکثر یہ ادارے خود ایسے اہل قلم کی فکر میں سرگرداں رہتے ہیں جو ان کی ہلکی سی مخالفت میں کچھ کھسکیں، کھسکی مصنفین کی تلاش خاص طور پر بہت نمایاں ہے کہ ان سے ان کی غیر جانبدارانہ روش کا ثبوت فراہم ہوتا ہے۔ اسی سلسلے میں کتابوں کی اشاعت کا سوال بھی آتا ہے۔ اردو کی کتابوں

کی اشاعت کا سارا ساز و سامان غیر سرکاری اور سرکاری ذرائع سے فراہم ہوتا ہے سرکاری ذرائع میں مندرجہ بالا اداروں کے علاوہ اکادمیوں کی وہ انعام یافتہ کتابیں بھی شامل ہیں جن کے مصنفین کو پانچ سو سے لے کر دس ہزار یا ایک لاکھ روپے تک کے انعامات ملتے ہیں مگر ان کی کتابوں کی، حتیٰ کہ انعام یافتہ کتابوں کی — بکری کی کوئی صورت نہیں نکلتی۔ دوسری طرف وہ ادارے ہیں جو ہیں تونجی اور تعداد میں بہت کم، مگر پورا اردو مارکیٹ گویا اچھی کی دسرس میں ہے جس میں کسی مصنف کی تخلیقی زندگی یا شہرت یا اس کی کم نامی اور کم شدگی بھی شامل ہے۔ ارد گرد کے ناشرین پر نظر ڈالیے تو ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ علی گڑھ، مکتبہ جامعہ اور دوچارا اور نام ہیں اور ان سب کا مقصد صرف یہ ہے کہ مصنف اور وہ کتابیں جو اپنا مارکیٹ خود بنا چکے ہیں ان کے ذریعے لائبریریوں تک پہنچیں اور کمیشن ان کی جیب میں پہنچتا رہے اس کا ادبازاری کے اثرات کس طرح تخلیقی عمل تک پہنچتے ہیں اور مرہیوں کی یہ نئی کھوپ کس طرح اردو کے تخلیقی ادب کو متاثر کر رہی ہیں یا دوسرے ذرائع نشر و اشاعت کے نہ ہونے کی بنا پر کس طرح مسدود کر رہی ہے یہ بھی ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے مطالعہ کا نہایت اہم موضوع ہے۔

یہاں ان گوشواروں کا تذکرہ کر دینا ہی کافی ہے جو کسی زبان کے مختلف موضوعات اور مختلف ڈسپلن میں مطبوعہ ادب کی درجہ بندی کے طور پر ادبی سماجیات تیار کرتی ہے اور ان کی مدد سے ان کے فکری سمت و رفتار کا تعین کرتی ہے اردو کے سلسلے میں اس قسم کے معروضی مطالعے تو اردو کی زیادہ اہم ہیں جن سے اندازہ لگایا جائے کہ پچھلے چالیس سال کے معاندانہ اقدامات کے زیر اثر اردو ادب کن شعبوں میں مرجھا گیا ہے کن شعبوں میں پنپ رہا ہے اور کن نئی سمتوں کی طرف جارہا ہے اور اس کی کتابیں اور سالوں کی تعداد اشاعت اور مزاج پر ان سب معاملات کے کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں؟ غرض ادبی سماجیات کی محض چند جہات ہیں جن کے سلسلے میں اردو ادب کا مطالعہ خاص طور پر اردو میں نئے موضوعات، نئے مزاج اور نئے آہنگ کی مقبولیت یا عدم مقبولیت کا اندازہ کر کے دوسرے نتائج نکالے جاسکتے ہیں۔



کسی نے کہا ہے کہ لفظوں کو توڑنا مروڑنا، ان کو بامعنی کرنا یا ان کے مطلب الٹ دینا ہر ڈکٹیٹر شپ یا سانسٹ شاپی کی پہلی ضرورت ہوتی ہے مگر الفاظ بے جان نہیں ہوتے وہ بھی ہماری آپ کی طرح سانس لیتے ہیں، بجیتے جلتے ہیں اپنی پہچان رکھتے ہیں اور اپنی یہ پہچان انھیں اتنی پیاری ہوتی ہے کہ جب ان کے مطلب کی گردن مروڑی جاتی ہے تو وہ چلبے اس وقت کچھ نہ کہیں مگر بعد میں وہ اپنے اوپر ظلم کرنے والے سماج کو ڈس لیتے ہیں اور اپنا سارا زہر اس کی رگ رگ میں اُنڈیل دیتے ہیں۔ تاریخ گواہ ہے کہ الفاظ کے بگڑے ہوئے معنوی روپ سے لڑتے لڑتے حکومت اور قوم کے رنگ روپ بگڑ گئے ہیں صدیاں بیت گئی ہیں اور تہذیبیں ختم ہو گئی ہیں۔

آگے بڑھنے سے پہلے ایک جملہ دُہراتا چلوں۔ مشتاق یوسفی نے کہیں لکھا ہے کہ سارے بچھڑے ہوئے ملکوں اور قوموں کا کھل نالک ان کا ماضی ہے جو اُفیلے کی کہانیوں کے سندباد جہازی کے بوڑھے کی طرح ان کی گردن پر سوار ہے اور اُترنے کا نام نہیں لیتا۔ ماضی کے سمندر میں ٹٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے کہا تھا کہ ہر دور اپنا حال اور مستقبل ہی نہیں بنانا اپنا ماضی بھی بنا لے، روح بھی ڈھال لے اور وہ جو پرانی کہوت ہے جیسی روح ویسے فرشتے جیسا سماج ہوتا ہے اسی کے مطابق وہ اپنا ماضی ڈھال لیتا ہے اپنے رواجوں کے آڈیو ریکارڈ لیتا ہے اور اسے تاریخ کا نام دے لیتا ہے، بڑا خوش قسمت..... ہوتا ہے

وہ سماج جو اپنی تاریخ کو ٹھیک ڈھنگ سے دیکھنے کی طاقت اور توازن رکھتا ہے اور جب تک تاریخ اور ماضی کے ذریعے ذہنی اور جذباتی توازن نہ ہو اس وقت تک تاریخ عذاب بن جاتی ہے اور ماضی کھل نالک اور پھر پورا سماج مستقبل سے منہ موڑ کر ماضی کی پرچھائیوں کی طرف دوڑنے لگتا ہے ماضی تو لوٹ کر آ نہیں سکتا ہاں سماج ٹھوکر کھا کر گرتا ہے اور صدیوں کے لیے ناکارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔

مجھے کچھ ایسا لگتا ہے جیسے ہمارے سماج سے بھی الفاظ بدلے رہے ہیں، برسرِ قدر لوگوں اور نادان دانشوروں نے انہیں توڑا مڑا، اور اب یہ توڑے مڑے الفاظ پورے ماحول کو ڈس رہے ہیں اس لیے خود اس بیان کو الفاظ کی صحیح عزت ہی تک سمیٹے رکھنے کی اجازت چاہتا ہوں۔

پہلے لیجئے عہدِ وسطیٰ کا تہذیبی شعور کے الفاظ کو عہدِ وسطیٰ سے ہم کیا سمجھیں سنہ گنوائے اور تاریخ طے کرنے کی ضرورت نہیں۔ اتنی بات ہر کوئی جانتا ہے کہ جسے ہم عہدِ وسطیٰ کا دور کہتے ہیں وہ آج کی ترقی کی دوڑ میں آگے بڑھے ہوئے یورپی ملکوں کے لیے اندھیرے کا دور تھا۔ یورپ گھٹا ٹوپ اندھیروں میں کھویا ہوا تھا نہ آج جیسی علم و سائنس کی چمک دمک تھی نہ آج جیسی صنعت اور بیوپاری کی فراوانی بساے ساز و سامان کے لیے خود کفالتی تھی اُن قافلوں پر جو ایشیائے مختلف ملکوں، پہاڑ اور سمندر عبور کر کے وسطیٰ اور مغربی ایشیائے راستوں سے یورپ پہنچتے تھے اور وہ سالانہ فلسفہ وہ سارا جغرافیائی علم، طب اور ریاضی کی معلومات جس سے یورپ کا RENAISSANCE دور جگمگا اٹھا، یورپ کو ایشیائی

سے اور خاص عربوں اور ایرانیوں سے حاصل ہوئی حدیث ہے کہ LEGACY OF INDIA کے دیباچہ لکھنے والے نے یہاں تک لکھ دیا کہ شیکسپیر کے ڈراموں کے کئی قصے ہندستان کی لوک کہتاؤں سے عربوں کے ذریعے ہوتے ہوئے کہیں توالف یلیٰ اور ARABIAN NIGHTS کے راستے سے کبھی عربوں کے ذریعے روم کی راہ سے انگلستان پہنچے۔

یہ بھی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ سالوں سے لے کر ریشم تک، ضرورت اور عیش کی چیزیں ایشیائی قافلوں کے ذریعے یورپ پہنچتی تھیں کہنے کا

مطلب صرف یہ ہے کہ آج دنیا میں جو اولیت، صنعت، سائنس اور تہذیب میں یورپ کو ملی ہوئی ہے عہد وسطیٰ کے دور میں یہی اولیت پوری دنیا میں مغربی اور وسطی ایشیا کو ملی ہوئی تھی ان کی زبانیں تھیں عربی اور فارسی اس علاقے کے رہنے والے وہ تھے جن کے تعلقات چین اور ہندستان سے بڑے قدیمی تھے جہاں سے انھوں نے صفر کی تھیوری اور شطرنج (چتورنگ) کا کھیل لیا تھا جہاں کے علم و سائنس بغداد اور دمشق کے درباروں اور درس گاہوں میں موجود تھے۔

تعجب یہ ہے کہ جب آج کے جدید دور کی بات ہوتی ہے اور ہم مغربی تہذیب کے اثر کے لفظ استعمال میں لاتے ہیں یہ نہیں کہتے کہ معاصر صریحاً ہی اور عیسائیت کہیں بھی کیسے لوگ نہیں گئے مارکس، فرائڈ اور ڈارون کے اثر کو اگر عیسائی اثر کہہ دیں تو کیسی بے سچی بات ہوگی

INDUSTRIAL REVOLUTION کو اگر عیسائی انقلاب کہہ دیا جائے حد یہ ہے کہ REFORMATION

کو بھی عیسائی انقلاب کہنا بے تکاپن ہو گا جب کہ وہ عیسائی دھرم کی اصلاح ہی سے شروع ہوا تھا لیکن جب ہم عہد وسطیٰ کے دور کی بات کرتے ہیں تو اسے بے سمجھہ بوجھے اسلام سے جوڑ دیتے ہیں اور عربوں، ایرانیوں اور وسط اور مغربی ایشیا کے ملکوں کی تہذیب کی سبھی فتوحات کو اسلام کے کھلتے میں ڈال کر ان سب کو ایک مذہبی شکل دے دیتے ہیں (اور جانے اُن جانے میں یہ مان لیتے ہیں کہ سبھی تہذیبوں کی بنیاد دھرم اور صرف دھرم ہوتا ہے جب کہ مغربی تہذیب کے اثر کے بارے میں ہم ایسا کچھ نہیں سوچتے۔)

یہ وہی جذبہ ہے جس نے ہندوستانی تاریخ کے دو دوروں پر تو ہندو PERIOD اور MUSLIM PERIOD کہہ کر دھرم اور مذہب کا لیبیل لگا دیا لیکن تیسرے دور کو CHRISTIAN PERIOD یا عیسائی دور کہنے کے بجائے BRITISH PERIOD یا MODERN PERIOD کہنے ہی پر بس کیا۔

ہم اسلام یا مسلم اثر کے الفاظ استعمال کرتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ صرف کسی کے دھرم سے اس کی تہذیب کی نہ پہچان ہو سکتی ہے نہ اسے بیان

کیا جاسکتا ہے۔ ہم یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ جیسے ہوائی جہاز اور ایٹمی توانائی کو عیسائی دین نہیں کہا جاسکتا اسی طرح عہد وسطیٰ کے دور کی وسطیٰ اور مغربی ایشیائی تہذیب کی دہنوں کو (جو اس دور کی نئے طریقوں کی نمائندہ تھیں) صرف مسلم یا صرف اسلامی دین کہنا غلط ہوگا؛ یہ نئے سوچنے کا ڈھنگ نیا شعور لانے والے قافلے تھے جو کبھی تاجروں اور صنعت کاروں کے قافلوں کے ساتھ کبھی صوفیوں اور عالموں کے ساتھ ایک ملک سے دوسرے ملک اور ایک حکومت سے دوسری حکومت پہنچتے تھے۔ نئے خیالات کی رو، یہ نیا شعور صرف اسلام کا نہیں تھا؛ دوسروں کو مسلمان بنانا اس کا مقصد نہیں تھا یہ وہ شعور تھا جو یونان کے بھولی بسری علم و حکمت کو عربی میں اُٹے سیدھے الفاظ میں ترجمہ کر کے یورپ کے اندھیروں میں بھی جوت جگا رہا تھا اور نئی فکر پیدا کر رہا تھا وہ عہد وسطیٰ کے دور کے جدید شعور کی آواز تھی اسے صرف اسلام کی آواز کہنا یا صرف اسلام کا اثر کہنا زیادتی ہے۔

حد یہ ہے کہ دائیٹر کے دور میں جب کچھ انسائیکلو پیڈیا نئی عالموں پر فرانس میں برسرِ اقتدار لوگوں نے مقدمے چلائے اور ان کی پکڑ دھکڑ ہوئی تو ان پر یہ الزام لگایا گیا کہ وہ اسپین کے مسلم معنکر ابن رشد کے باغیانہ اور مخالفانہ خیالوں سے متاثر ہیں۔ کہنے کا مطلب صرف اتنا ہے کہ عہد وسطیٰ کے تہذیبی شعور میں جسے اسلامی عناصر سمجھا جاتا ہے اس کی مذہبیت پر زور دینا غیر ضروری ہے اسے اس دور کی جدیدیت کی شکل میں پہچاننا چاہیئے اور اپنے دور کی جدیدیت سے جو بھی منہ موڑتا ہے وہ مانو ترقی سے روٹھ کر ظلمت پسندی کو اپنانے کا مجرم ہوتا ہے اور اسی موڑ پر ماضی کھل نالک بن جاتا ہے۔

اب آئیے دوسرے لفظ کی طرف، اسلام سے ہم کیا مطلب لیتے ہیں۔ اتنی بات تو سامنے کی ہے کہ مسلمان افغانستان میں بھی آباد ہیں اور انڈونیشیا میں بھی، بنگلہ دیش میں بھی بسے ہیں اور سعودی عرب میں بھی، لیکن کوئی یہ کہے کہ افغانستان اور انڈونیشیا کے مسلمانوں کی تہذیب ایک ہے ان کی زبان ان کا کلمہ، ان کا شعور ایک ہے تو یہ بڑی بھول ہوگی۔

پھر ایک اور فرق ہے اسلام اور مسلمان کا، آج سے نہیں ہمیشہ سے اسلام کے کم سے کم دو نظریے رہے ہیں۔ ایک وہ لوگ ہیں جو اسلام کا ایک کسٹر رن اپنٹے آئے ہیں کسٹر کیوں کتابی روپ کہیں تو بہتر ہو گا سیاسی نقطہ نظر کے رخ سے دیکھیں تو اسلام نے عیسائیوں کی طرح پوری دنیا میں مذہبی رہنماؤں کے بتائے ہوئے ایک خلیفہ کی حکومت ہی کا تصور کیا تھا اور جہاں کہیں بھی مسلمان اکثریت میں ہوں ان کا فرض تھا کہ وہ اس پختے ہوئے خلیفہ ہی کے ماتحت ہوں تہذیب اور کلچر کی نظر سے دیکھیں تو شراب تو کیا ہر طرح کی تصویریں کھینچنا یا کھجورانا، مانج گانا، حرام ہے، عورتوں کے لیے پردے میں رہنا یا ضروری حد تک چہرہ اور بدن کے دوسرے حصوں کو چھپانا، نقاب یا چادر پہننا ضروری تھا قبریں کچی بنا کر ضروری تھا کہ قبروں کی پوجا نہ ہونے لگے۔

دوسرا اسلام وہ تھا جس نے اپنے کو علاقائی سانچوں میں ڈھال دیا یا بھلوت میں تو محمود غزنوی کو اسلام کا مبلغ اور اس کا سب سے بڑا اور شاید سب سے ظالم سورا سمجھا جاتا ہے لیکن بھی محمود غزنوی تھا جس نے پہلی بار اسلامی حکومت کے ذریعے منظور شدہ مرکزی خلافت کے خلاف خود اپنی بادشاہت قائم کی اور اس کے بعد سے مغلوں کے آخری بادشاہ تک کسی نے بھی مرکزی خلافت کی ماتحتی قبول نہیں کی۔ پھر اور تہذیب میں دیکھیے تو اسلام کا دوسرا روپ ہی دکھائی دے گا یہ اسلامی ہو یا نہ ہو مسلم روپ ضرور ہے یہاں مزاروں پر جمع اور میلے لگے ہیں تو ان قوانین کا رہے ہیں مسلم گانے والے، اور مسلمان مصوروں سے بازار اور دربار پڑے پڑے ہیں، عورتیں کہیں رضیہ سلطانہ کے روپ میں ہیں تو کہیں چاند بی بی کی شکل میں۔ ایک مثلاً کا اسلام ہے دوسرا معمولی مسلمان کا اسلام۔ اس لیے اسلام کا ذکر کرنے سے کہیں بہتر ہے مسلمان کا ذکر کرنا کہ جو اثر پڑا ہے وہ اس مسلم سماج کے شعور کا اثر ہے جس نے اپنے کو نئے سانچے میں ڈھالا اور یہ وہ سانچے تھے جو عہد وسطیٰ کے دور کے لیے جدید سانچے تھے۔

اس وضاحت کے بعد آئیے مسلم اثر کی طرف، اسلام اور مسلمانوں کے ہندستان

میں آمد کے بارے میں کئی غلط فہمیاں قدیم سے چلی آئی ہیں کچھ جان بوجھ کر بھی بیدار کی گئی ہیں کہ انگریز حکمرانوں کے لیے سود مند تھیں، کچھ اُن جانے میں پیدا ہوئی ہیں ان میں پہلی یہ ہے کہ مسلمان ہندوستان میں فوجی حملہ آوروں INVADER کے روپ میں آئے۔ تاریخ کے عام صفحات میں مسلمانوں کا ذکر یا تو محمد بن قاسم کے سندھ پر حملے سے ہوتا ہے یا پھر محمود غزنوی کے حملوں سے کہ اُس نے سومناٹھ کے مندر پر چڑھائی کی اور ساری مورتیوں کو توڑ پھوڑ دیا۔ کیرالا میں عرب تاجروں کی آمد جو ان سب سے پہلے ہوئی تھی اس کا پتہ چانک نہیں ہوتا اور ان تاجروں کو زیمرود نے بڑی عزت دی تھی آج بھی ہندوستان کی سب سے پہلی مسجد کیرالا ہی میں ہے۔ اسی طرح اب یہ ثابت ہو چکا ہے کہ محمود غزنوی کے حملوں سے پہلے شمالی ہندوستان میں مسلمانوں کی آبادیاں موجود تھیں، تھیں بلگرام میں اس دور سے پہلے مسلم قاضی کی تقرری کے احکام ملتے ہیں۔ پروفیسر محمد حبیب اور تاریخ محمودی کے بیان بھی اسی کے گواہ ہیں پھر تو محمود غزنوی کے دور میں یا اس سے کچھ قبل اڈی مان کی سندیش رائٹ کا کھجا جانا کچھ تعجب کی بات نہیں رہتی جسے دویدی جی اور دشوناٹھ تریپاٹھی نے اڈٹ کر کے چھاپا ہے اور ساہتیہ کی تاریخ میں ایک نیا باب جوڑا ہے۔

آج بڑھنے سے پہلے ایک نظر عہد وسطیٰ کے ہندوستان پر بھی ڈالتے چلیں۔ ذرا تصور کیجئے ایسے دور کا کہ جب نہ ہوائی جہاز ہے نہ ریل گاڑی، نہ صاف ستھری سڑکیں ہیں نہ بس اور موٹریں، نہ پامپ پورٹ اور کسٹم کی دفتیں ہیں، نہ ہوٹلوں کی سہولیت نہ بجلی کی روشنی، نہ ٹیلی فون کے تار، راستے اوپر کھا بڑا اور خطروں سے بھورا، بٹ ماری عام ہے اور تاجروں کے قافلے مل جل کر سفر پر نکلتے ہیں ایک گاؤں سے دوسرے گاؤں تک جانا بھی دو بھر ہے، ہر گاؤں نہ سہی کم سے کم ایک علاقے کے گاؤں تو اپنی ضرورت کی کبھی چیزیں یا تو خود پیدا کرتے ہیں یا پاس پڑوس سے حاصل کر لیتے ہیں، باہری دنیا سے رابطہ کم ہے اسی لیے تھوڑی تھوڑی دور پر بوٹی بدل جاتی ہے اور علاقائی زبانیں گویا اپنے آپ میں آزاد یا خود حافظی ہیں۔ حد یہ ہے کہ تھوڑے فاصلے پر دیوی دیوتا تک بدل جاتے

ہیں۔ اور بے پور کے کٹھ پتلی میوزیم میں بھی ڈنوں کے لیے گاؤں گاؤں لے جانے والے دیوی دیوتاؤں کی مورتیاں دیکھیے، یہ فرق صاف نظر آئے گا کہ پورا ہندوستانی سماج مختلف اکائیوں میں بٹا ہوا ہے اسی لیے تو پروفیسر کو سمجھنے لکھا ہے کہ:-

”ہندوستانی تاریخ اصل میں مختلف قبائلی عناصر

TRIBAL کو ایک عام سماج کے سانچے میں ڈھالنے کی کہانی ہے

اور یہ قدیم ہندستان کی تاریخ کی خاص پہچان ہے۔“

مختلف اکائیوں میں بٹے ہوئے مختلف بولیوں اور زبانوں کے اس عظیم ملک سے گزرا کرتے ہیں تاجروں کے وہ قافلے جو کبھی منگولیا سے کبھی چین کے کسی حصے سے سامان اکٹھا کرتے ہیں اور ریشم مارگ سے اور کبھی شمالی ہندستان کے دوسرے راستوں سے ہوتے ہوئے مغربی اور وسطی ایشیا کے ملکوں میں مال بیچتے ہیں اور پھر یہی مال ان علاقوں سے یورپ کے دوسرے ملکوں میں پہنچتا ہے۔ یہ قافلے شمالی ہندستان کے مختلف ٹھکانوں پر ٹھہرتے ہیں اور ان کا مفاد اسی میں تھا کہ ان کو اپنی ضرورت کا سامان لینے کے لیے نگر، نگر، قصبے، قصبے د جانا پڑے، کسی ایک منڈی یا کچھ منڈیوں میں یہ سارا سامان جمع ہو جائے کہ وہ آسانی سے اسے وہاں سے حاصل کر لیا کریں۔

یہ تجارتی رشتے صرف تجارت تک محدود نہیں تھے کیونکہ یہ تاجر اس زمانے کی جدیدیت سے ہیوست تھے وہ اپنے ساتھ نئے لفظ بھی لائے اسی کے ساتھ نہ بھولیے آنے جانے والے صوفیوں اور عالموں کے ان قافلوں کو جن کا سلسلہ البرونی سے خواجہ معین الدین چشتی تک جاری رہا۔

یہاں دو باتیں اور غور طلب ہیں۔ ایک یہ کہ اُس زمانے کے ہندستان کا نقشہ اور اُس کی سرحدیں آج کے ہندستان کی نہ تھیں بلکہ افغانستان اور وسطی ایشیا کے کچھ حصے ہندستان میں شامل رہے ہیں۔ بخارا، بدخمت کا وہاں تھا، بلخ، بودھوں کا مرکز تھا اس لیے جو لوگ آج واہگہ کے اُس پار کی ہر چیز ہر لفظ کو بدیسی کہہ کر تنگ نظری سے منہ موڑ لیتے ہیں وہ اپنے ہی کو نہیں

ہندستان کو بھی بہت محدود کر دیتے ہیں۔

دوسری بات ہے قوموں اور ملکوں کی سرحدوں سے اوپر اٹھنے والی نسلی یا ETHNIC روایت۔ ہندستان کے مسلمانوں کے رشتے افغانستان اور ایران سے بہت قریب تھے اور ان دونوں ملکوں میں آریائی روایت بہت مضبوط رہی ہے۔ ایران میں پارسیوں کی قدیم فارسی اور سنسکرت میں بہت کچھ ملتا جلتا ہے اسی طرح پارسی دھرم اور ہندو دھرم میں بھی بہت سی یکسانیت ہے۔ آگ کی پوجا، ہون کے رواج کے علاوہ اور بھی بہت کچھ یکساں ہے لیکن یہ معلومات شاید بہت سوں کے لیے نئی ہو کہ ہندستانی مسلمانوں نے اور تو اور اپنے مذہبی اور دھارمک کاموں کے لیے بھی جو لغظیات چنیں وہ قریب قریب پوری کی پوری عربوں اور عربی سے نہیں لی بلکہ قدیم ایرانی یعنی آریائی روایت سے اور پارسی مذہبیات سے لی ہیں۔

ہندستان کا مسلمان آج بھی نماز پڑھتا ہے صلوٰۃ نہیں پڑھتا جب کہ نماز قدیم فارسی کا لفظ ہے اور پارسیوں کی مذہبی صیغوں میں آیا ہے اور صلوٰۃ عربی کا لفظ ہے اور قرآن مجید میں استعمال ہوا ہے یہی جہیں آج بھی صلوٰۃ کے لیے ایک محاورہ مسلمان گھرانوں کی بول چال میں ہے ”صلوٰتیں سانا“ یعنی بڑا صلا کہتا، جس کا اچھے معنوں میں استعمال نہیں ہوتا۔ اسی طرح ہندستانی مسلمان رمضان میں روزہ رکھتا ہے جو پھر پارسی مذہب کا لفظ ہے صوم جہیں رکھتا جو ٹھیکہ عربی کا لفظ ہے، اللہ سے زیادہ جو عربی لفظ ہے خدا کہتا ہے جو اللہ پارسی اور قدیم ایرانی یعنی آریائی لفظ ہے اسی طرح جنت (عربی) سے زیادہ بہشت (خالص پارسی مذہبی لفظ) کا استعمال کرتا ہے اور عربی لفظ ملائکہ کی جگہ پرفرشتے کہتا ہے۔ ایسے دوچار لفظ نہیں ہیں سینکڑوں ہیں یہی نہیں بہاؤ کا چرچا ہو تو رستم اور سہراب کا ذکر آتا ہے دونوں میں نہ کوئی عرب تھا نہ مسلمان، دونوں کا تعلق ایرانی اور آریائی روایت سے تھا۔ فرشتہ اوستا میں فرشتہ ہے اور اس کے دو ٹکڑے ”فرا“ اور ”دستہ“، یعنی فرستارہ (دھیمباہوں سے بنے ہیں سنسکرت میں بھی پریشتہ ہے یعنی قاصد۔



نماز بھی پارسی لفظ ہے اور زرتشتی مذہب کا ہے اس کا مطلب ہے پوجا اور حکمانا اور یادداشتیں نمہ اور نس پہلوی میں نیچ اور پاژندیں نماژ ہے منسکرت کا نمہ بھی انہی معنوں میں ہے۔

روزہ پارسی اور ستا میں RAUCHAH اور پہلوی میں ROCH روشنی کے معنی میں ہے۔

مثالیں اور بھی دی جاسکتی ہیں، کہنا یہ ہے کہ ہندستان میں مسلمان کے رشتے نہ تو صرف سیاست اور حملہ آوری سے جڑے ہوئے ہیں نہ صرف مذہب سے بلکہ ان رشتوں سے پیچھے بہت سی نسلی وراثتیں اور پیرسڑھیوں پرانی روایتیں نکھیں۔

ہوپاریوں اور تاجروں کے قافلوں نے ہندستان کے اور خاص طور پر شمالی ہندستان سے گزرتے ہوئے دو تبدیلیاں کیں۔ ایک تو دور دراز کی چھوٹی موٹی منڈیوں کی جگہ پر ان سب کے مرکز کے روپ میں نگر یا قصبے آباد ہو گئے جس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ چھوٹی چھوٹی علاقائی بولیوں کے ساتھ کی جگہ پر ان کے میل ملاپ سے ایک PAN INDIAN بولی پیدا ہونے لگی، جسے بعد کو کھڑی بولی ہندستانی یا کھڑی بولی ہندی یا اردو کا نام ملا، یہ گویا پورے ہندستان کی زبان کا جنم تھا اور اس وقت ہوا جب برج اور اودھی، میتھلی اور سندھکڑی جیسی ترقی یافتہ زبانوں کی جگہ کھڑی بولی اردو ہندی کو مل گیا اور شمالی ہندستان سے یسورا اور گلبرگ تک اسی کا چلن ہونے لگا۔

کوئی انوکھی بات نہیں ہے کہ یہ زبان دو شکلوں میں ابھری ایک مقامی شکل تھی دوسری بین الاقوامی شکل تھی۔ ایک شکل میں وہ مختلف صوبوں کی زبانوں کے لفظوں اور سہتیہ کی میراث سے مالا مال ہوئی دوسری شکل میں وہ مغربی اور وسط ایشیاء کے ان ملکوں کی تہذیب، لغت سہتیہ اور فکر سے متاثر ہوئی جو آسٹریا نے میں پوری دنیا کے تمدن کی رہنمائی کر رہے تھے اور اس زمانے کی جدیدیت کی علمبردار تھی۔

## ۳

تجارت اور صنعت اور سماجی لین دین کے ساتھ ساتھ سیاست کی ضرورتیں بھی تھیں مرکزیت کی ضرورت بھی..... یوں تو یہ کہانی لمبی ہے راجا اور بادشاہ مسلمان ہوں یا ہندو، سکھ ہوں یا عیسائی اور ان کے ناموں کے آگے پیچھے DEFENDER OF FAITH مذہب کے محافظ اور محافظ دین کے کتنے ہی پن پھلے کیوں نہ لگے ہوں پہلے بادشاہ ہوتے ہیں بعد کو بہت بعد کو کچھ اور۔ ان کی سیاست کی ضرورت ہے اور ان کا مذہب اقتدار اور انتظام۔ اور یہی بات بھول کر ہم میں سے ایک گروہ انھیں کبھی ناک بٹالیتا ہے کبھی کھل ناک۔

ہندستان میں بھی یہی ہوا ہے ایسا نہیں ہے کہ سیاست کی کروٹوں نے اور دیر کی انتظامی ضرورتوں نے فکر اور شعور کو متاثر ہی نہ کیا ہو بلکہ اس اثر کو سب کا سب اُن کے کھانے میں ڈالنا ٹھیک نہیں ہو گا۔ اقتدار کبھی نہ صرف سمجھا جانے والا واقعہ یا حادثہ نہیں ہوتا اس کے پیچھے ہوتے ہیں سماجی، صنعتی، تعلیمی اور دفاعی سبب اور ان کو ساری جذباتیت چھوڑ کر مان لیا چاہیے۔ انگریز گزرتا ہندستان پر فتح نہیں پاسکتے تھے اگر وہ INDUSTRIAL REVOLUTION اور RENAISSANCE کے کنڈن بنانے والے تجربے سے نہ گزرے ہوتے اور ان کا سارا ملک اپنے زمانے کے جدیدیت کے سہارے لگن نہ ہو چکا ہوتا، یہ کبھی نہیں ہوا اور نہ کبھی ہو گا کہ کوئی پچھڑا سماج کسی اپنے سے آگے بڑھے ہوئے لگن اور زیادہ ترقی یافتہ سماج پر فتح پا جائے کہ پانی ہمیشہ اوپر سے نیچے بہتا ہے نیچے سے اوپر کو نہیں بہہ سکتا۔

عہد وسطیٰ میں فکر اور شعور کی نظر سے سب سے قابل ذکر زمانہ تھا اکبر کا۔ کوئی دیوتا نہیں تھا اکبر، اُس کو بُرا بھلا کہنے والوں کی نہ اُس کے زمانے میں کبھی تھی نہ آج ہے لیکن ایک چوکس اور جہاں دیدہ سیاست داں کی حیثیت سے وہ جانتا تھا کہ ہندستان پر حکومت کرنی ہے تو ہندستان کو ایک جذباتی ہم آہنگی کے تھان سے گزرتا ہو گا۔ مختلف مذاہب، مختلف اکائیوں کے ملک میں یہ

کام آسان نہیں تھا اس کا ایک طریقہ تو وہ تھا جس پر ہمارے سبھی تاریخ دانوں نے جن میں سب سے پہلے ملا عبدالقادر بدایونی ہیں جو اکبر کے زمانے میں تھے، خوب خوب کچھ لکھا تھا یعنی دین الہی جس میں بادشاہ کو اتنا ایمان کر سیاست اور دھرم کو ملا کر ایک سیاسی حل نکالا گیا تھا۔ یہ طریقہ نہ تو اتنا اہمیت کا حامل تھا جتنا تاریخ دانوں نے بتایا نہ اتنا چلن اس کا ہوا لیکن دوسرا طریقہ وہ تھا جو ابوالفضل کی تصانیف میں اور اکبری دربار کے عالموں، شاعروں اور فلسفیوں نے اپنایا۔ لکھنے کا مقصد یہ نہیں ہے کہ فیضی نے مہابھارت کا فارسی ترجمہ کیا یہ بھی نہیں ہے کہ ہندستان کی پرانی تہذیب، مذہبی صحیفوں اور روایات کو عزت ملی اسے زیادہ سے زیادہ رواداری کہا جاسکتا ہے۔

سب اہم تھا فکر کا یہ ڈھنگ کہ سیاست مذہب سے بالکل الگ ہے اور جو بات اہمیت رکھتی ہے وہ مذہب کے ذریعے انسان کی پہچان نہیں ہے بلکہ انسانیت کی شکل میں اس کی پہچان ہے اور اس کی چرچا صاف لفظوں میں ابوالفضل فیضی ان کے مفکروں کے مفکر پاپ شاہ مبارک اور اکبری دربار کے اور دانشوروں کے ہاں ملے گی۔ عرغی اکبری دربار کا بڑا شاعر تھا، ۳۶ سال کی عمر میں انتقال ہو گیا مگر اس زمانے کا شعور اس کی نظم میں شاید سب سے زیادہ وضاحت ساتھ ظاہر ہوا ہے۔

ڈاکٹر نبی ہادی نے اپنی کتاب ”مغلوں کے ملک الشعراء مغلوں کے راج کوی“ میں لکھا ہے:

”ہندستان میں بھگتی تحریک پہلے سے موجود تھی مگر اکبری دور کے روشن فکر..... بھگتی تحریک سے ایک قدم ہٹ کر بالکل نئے راستے پر چلتے ہیں دونوں میں فرق یہ ہے کہ بھگتی والے (مذہبی عناصر) کی ترکیب کے اخلاقی اور تہذیبی قدروں (دنیاداری اور تمدنی مولیوں) کا خیر تیار کرتے ہیں اکبری حلقے کے مفکرین (جنگ) دین کی بنیادی اہمیت (مہنت) سے قطع نظر اور مذہب سے کاٹا بے طرفی (پورن اداسینا) اختیار کر کے تہذیبی اتصال و ارتقا

مسکرتیک ملن اور پرگتی) کی جستجو (کھوج) اور صلح کل (پونہ)  
 شانتی) کی تشکیل میں سرگرم ہیں۔ بھگتی کے سراسر دینی (دھارمک)  
 تصورات میں بھیسکا ہوا فکر (چمنتن) پیش کرنے ہیں عرفی اور فقی  
 وغیرہ کارجمان اس سے بالکل مختلف ہے وہ لوگ اس کوشش میں  
 ہیں کفخالص دنیاوی اور غیر دینی (آدھارمک) نظام فکر (بودھ)  
 نافذ دلانے کرنے کے امکانات (سمبھوتائیں) پیدا کیے جائیں۔ وہ  
 اپنے تصورات کی بنیاد ایسی مسلمہ (جانی مانی) اخلاقی (نیتک) عقائد  
 (مولیوں) پر رکھتے ہیں جن کا منبع (سرور) الہام (آکاش دانی)  
 دینی عقائد کے اندر نہیں بلکہ انسانی تجربے کی گہرائی میں واقع ہو۔  
 یہ جماعت کافرو مومن کی بحث میں پڑنا اور دینی عقائد کے لزوم  
 پر اصرار کرنا (زور دینا) اپنے مسلک کے خلاف سمجھتی ہے عرفی صاف  
 کہتا ہے کہ میں نے رد و قبول (ماننے یا نہ ماننے) کی کشمکش سے اپنا  
 دامن چھڑا لیا :

من کجا کشمکش رد و قبولم ز کجا نیک رستم کرد کافر نہ مسلمان رستم  
 پائے کو باں بحر م رستم و بیم کردند بدر دیر مغاں ناصیہ کو باں رستم  
 (مغلوں کے ملک الشعراء ص ۲۸)

ایک اور رخ بھی تھا اس جائزے کا، اور وہ تھا مذہب کو دینی رواج سے آزاد  
 کر کے اس کی روح پر اس طرح زور دینا کہ اوپر سے الگ الگ دکھائی دینے والے اندھے  
 متی اور مائل ہو جائیں ایسا نہیں ہے کہ تصوف اور بھگتی کے مختلف روپ اکبر سے پہلے  
 نہ ہوں لیکن اکبر کے زمانے میں اس کو ایک نئی زندگی ملی جو اس زمانے کی  
 ضرورت تھی۔ سوال یہ تھا کہ دھرم یا مذہب کی اصل کیلئے اس کی روح کیلئے؟  
 آپ کے دل کے اندر کی آواز یا وہ پوجا پاٹ اور نماز، روزہ جو دیکھا اور دکھایا  
 جاسکتا ہے آپ کی عبادت وغیرہ کا طریقہ دوسرے کا روزہ نماز کا انداز ہی تو اتنا  
 کو توڑتا ہے اگر سب یہ مان لیں کہ مذہب اور ایمان انسان کے اور بھگوان کے  
 بیچ کی چیز ہے اور جس عقیدت سے کوئی اس کی عبادت کرتا ہے اس کا حال

صرف اسی کو معلوم ہے اور اس پر انصاف کرنے والے یا فیصلہ کرنے والے پنڈت اور مولوی کوئی حق نہیں رکھتے تو مختلف مذاہب کی رنگارنگی میں ایک یکسانیت کی بنیاد پیدا ہو سکتی ہے اور اکبر کے زمانے سے پہلے بھی صوفیوں نے اس پہلو پر خاص زور دیا ہے۔

صوفی اور بھکتی تحریک کی پہچان اور اس کے CHARACTERISATION کے بارے میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے اور ایسے ایسے قابل عالموں نے لکھا ہے کہ میرا کچھ کہنا چھوٹا منہ بڑی بات ہوگی لیکن دو تین باتیں دست بستہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا ایک تیور تو وہ تھے جو شیا م سندر داس اور پنڈت رام چندر شکل کے سہیتہ کی تاریخوں میں دکھائی دیتے ہیں بھکتی دھام گرام بھگتی اور کرشن بھگتی اسلام اور مسلم حکومت کے اثر سے پھیلنے والے فکر اور شعور کی ہلکار کا رد عمل بھگتی کی شکل میں سامنے آیا تلمسی اور سور داس کے برعکس اپنی ذہنی اور موثر فکر اور دور اندیشی سے اپنی فکری اور جذبات پر مبنی سلطنت قائم نہ کر لیتے تو سرکاری، درباری لالچ میں آکر یا پھرنے فکر اور شعور کے طوفان میں ساری مخلوق مسلمان ہو جاتی، دوسرا نظریہ وہ تھا جو خود ہزاری پیرادرویدی نے اپنی بھومیکا میں پیش کیا کہ مسلمانوں یا اسلام کے آنے نہ آنے سے کوئی فرق نہیں پڑا۔ بھگتی کا بیج عہد وسطیٰ کی فکر کی کوکھ سے پھوٹنا ہی تھا کہ یہ ریح عصر کا روپ تھا اس کے علاوہ عرفان حبیب اور ستیش چندر جیسے تاریخ دانوں کی تخلیقات ہیں جن میں بھکتی تحریک کا ذکر کیا گیا ہے اور اسے جاگیر دارانہ اور سامراجی حکومتوں کی مخالفت میں اٹھنے والی مظلوم طبقہ کی ایک لہر بتایا گیا ہے اور یہ بھی کہا گیا ہے کہ بھکتی کے ایک رخ نے کم سے کم ہندو مذہب کے مختلف عناصر اور فرقوں میں ایک UNIFYING FORCE ڈھونڈنے کی کوشش کی اور عبادت وغیرہ اور RITUALS کے جذبات سے اوپر اُٹھ کر بھگت کی اپنی دلی عقیدت اور بھکتی ہی کو مذہب کو بنیاد بنا کر کثرت میں وحدت ڈھونڈنے کا کام کیا اس سے ایک قدم آگے بڑھا کر خاص کر کبیر نام دیو اور جانتی کو سامنے رکھ کر یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ اثر انگریز یا عقیدہ مند ان یکسانیت

صرف ہندو سہج کے فرقوں ہی کے بیچ قائم نہیں کی گئی بلکہ ہندو مذہب اسلام کے RITUALS کے چھوڑ کر ان کے اندر کی یکسانیت یا ان کے پیروکاروں کی دلی عقیدت کی بنیاد پر ایک نئی ہمدردانہ یا ایک MYOTIC توازن قائم ہوا۔

مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ دا، اپنی تمام باطنی فیاضی اور خوش عقیدگی کے انفرادی اور لگاؤ کا اختیار دینے پر بھی بھگتی کی بنیاد مذہبی ہی تھی زیادہ سے زیادہ ان کا حلقہ مذہبی LIVE & LET LIVE سے آگے نہیں بڑھتا تھا حد یہ ہے کہ کبیر جیسا باغی بھی سب دھرموں کے دکھاوے کے RITUALS کا مذاق اڑانے پر بھی ایک طرح کی مذہبی بنیاد یا MYSTIC TRUTH ہی پر ٹھہر جاتا ہے۔ یہ مان لیا کہ بھگتی اور صوفی مت عہد وسطیٰ کے زمانے کی ذہنی اور جذباتی یک رنگی کی ضرورت کو کسی حد تک پورا کر رہے تھے مگر اس کی بنیاد گھوم پھر کر مذہب سے بھگا ہوا فکر ہی تھا جب کہ اکبری دور کے دانشور اس دائرے سے آگے نکل کر فکر کا ایک غیر مذہبی (ادھر ہی نہیں) بنیاد ڈھونڈ رہے تھے جس پر مثلاً بدایونی کو بہت اعتراض تھا یہ بنیاد صوفی مت پر نہیں تھا ایک زیادہ ENLIGHTENED انسان داوا یہ منظم پر تھا جہاں انسانیت کو صرف آدمیت کی شکل میں دیکھا جائے اور اس کی انسانی ضرورتوں اور تقاضوں پر زور دیا جائے۔ من کیا کشمکش رد و قبولم ز کجا نیک رفتم کہ نہ کا فر نہ مسلمان رفتم

کبیر ہندو مت اور اسلام کے دکھاؤں کی کھلی آڑانے کے بعد بھی MYSTICISM اور بھگتی کے نرسن واو کے سہلے مذہب ہی کی سرحدوں میں رہ جاتے ہیں عرفی اور ابوالفضل مذہب کی سرحدوں کو پار کر کے انسانیت کی سرحدوں میں قدم رکھ دیتے ہیں۔

۲۔ جب نیا MUNDANE COSMOPOLITANISM یا روز کی عام

زندگی سے جڑا ہوا یہ انسانی شعور ابھرتا تو اسے یا تو دربار کا اثر کہہ کر اپنے ریلے کے ماتحت مناسب مقام نہیں دیا گیا یا صرف اس کے رعایتوں پر نظر ٹھہر گئی یا پھر اس عشق و عاشقی کی مستی کو محض جو ما چائی کہہ کر رد کر دیا گیا

اس عشق و عاشقی کے پیچھے جو EARTHLINESS اور MUNDANE رُخ چھپا ہوا تھا اس کا ابھی تک نہ تو بیان ہوا ہے نہ تجزیہ۔

۳۔ تیسری اور آخری بات یہ ہے کہ بھگتی دور کی فرقہ وارانہ تفریق سے اوپر اُٹھنے والی خصوصیت سے ہمارے تاریخ داں اور سائنس دان کچھ اتنے زیادہ اثر پذیر ہوئے کہ اس کے انقلاب انجیژرُخ کے مقابلے میں اس کے مڈڈی دلی رُخ کو کھول بیٹھے۔ بھگتی اور صوفی مت جو حل ڈھونڈتے ہیں وہ مذہب کے ذیل ہی میں ڈھونڈتے ہیں اور جس طرح کامنٹی..... رویہ ان سے پیدا ہوتا ہے وہ دور تک ترقی کی راہ پر کام نہیں دے سکتا جہاں تک مذہب و عقیدہ کا سوال ہے آج بھی سیکولرزم کو ہندستان کے سبھی مذاہب کے یکساں شکل سے عزت کرنے کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے جب کہ سیکولرزم سیاست کو مذہب سے الگ کرنے کا نام ہے اور اسی کے ساتھ وہ سبھی مذہب سے الگ ہٹ کر یا کسی ایک مذہب کے دائرے میں نہ رہ کر زیادہ MUNDANE ارضیت THIS WORLDLINESS کے ساتھ مذہبی دائرے کے مقابل شکل میں یا اس سے الگ ہو کر اخلاقیات یا نظام اقتدار کی تشکیل کرتا ہے۔

دوسرا پہلو وہ بھی ہے جس پر اقبال نے بڑا زور دیا ہے بھگتی اور صوفی مت نے مذہبی اور دھارمک رنگارنگی میں وحدت کی بنیاد رکھی۔ اچھا کیا۔ سیاسی اقتدار سے الگ تھلگ رہے اور کسی حد تک اس کے مخالف یا اس سے غیر متعلق ہو کر یا اس کے متبادل کی شکل میں عوام کے دکھ درد سے قریب رہے لیکن اس سب کے ہوتے ہوئے بھی ان کے ڈھونڈے اور سمجھائے ہوئے حل بنیادی طور پر روحانی ہی تھے وہ یا تو دنیا سے منہ موڑ لینے کی تعلیم دیتے تھے اور فطرت پر فتح پانے کی لڑائی میں انسان کے ہاتھ سے سبھی کام آنے والے ہتھیار، حوصلہ اور چاہ چھین لیتے تھے اور اپنے من میں ڈوب کر یا دنیا سے آنکھیں بند کر کے بھگوان سے لوگائے ہی کی صلاح دیتے تھے اور یہی روحانیت اپنی منفی شکل میں کاپلی ہستی اور حدیہ غلامی

پر ماضی کر لیتی ہے یا بھر زندگی کی لٹکار کا مقابلہ تعویذ گنت ڈے، جھاڑ پھونک یا دھوا اور مادھو واو کے روپ میں کرتی ہے۔ اقبال نے ہندوستان کے غلام ہونے کا سبب ہی اسی بھکتی اور صوفی مت کے ذریعے ہندوستانیوں کے اندر خواہش اور خودی اور ان کو حاصل کرنے والی آرزو مندی اور قوت عمل یعنی عشق اور خودی کے زطل ہی کو قرار دیا ہے اور اقبال کے خیال میں یہی ہندوستان بکھریشالی غلامی کا سبب ہے۔ اقبال کے خیالات سے متفق ہونا ضروری نہیں، لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ بھکتی ہو یا صوفی مسلک، دونوں مذہب اور ادھیا تمک کے دائرے سے آگے نہیں بڑھے اور انھوں نے THIS WORLDLINESS سے دھیان ہٹا کر کسی دے کسی حد تک روڑی وار کے راستے پر لا ڈالا۔

عہد وسطیٰ کے تہذیبی شعور کے جوتون ہمارے چاروں طرف ہیں وہ بتاتے ہیں کہ زمانہ مذہب کے دائرے سے آگے قدم بڑھا رہا تھا۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے کہ اس زمانے میں جو عمارتیں تعمیر ہوئیں ان کی حیثیت مذہبی نہیں ہے۔ مذہب اور ادھیا تمک طواور قدیم زمانے کی مذہبی بنیادوں پر اجساد پر اجنت اور ایلوراک کی سوچ نہیں کی جاسکتی اسی طرح عہد وسطیٰ کی URBANITY شہری زندگی کی مسلمہ قدریں، بین الاقوامی تہذیبوں کے تبادلے COSMOPOLITANISM اور ماورائیت، روحانیت مذہبی بنیاد شاستر سے خالی THIS WORLDLINESS سے بغیر تاج محل کو سوچا بھی نہیں جاسکتا، اسے صوف دربار کے کھاتے میں ڈال کر بھول جانا بے انصافی ہوگی اور ایک تاج محل کیا۔ اس کے پیش رو، بلند دروازہ، اعتماد اللہ کا مقبرہ اور پورے عہدے وسطیٰ کی عمارتیں۔ سبھی اس کا ثبوت ہیں۔

یہی خصوصیت موسیقی اور ناچ کی ہے جہاں تان سین سے لے کر سارنگ اور ادارنگ کی اور جھٹلے سے لے کر کھٹک تک سبھی اصناف میں URBAN & SECULAR اور COSMOPOLITON عناصر کے میل سے ایک نئی شکل ڈھری ہے، مٹھوی میں دو درجہاں گیری سے لے کر محمد شاہی زمانے تک اولیت مذہبی موضوعات کی جگہ دنیاوی راضی موضوعات کو ملی ہے۔ رومن سہن، پہناوے اور پوشاک میں بھی یہی حال ہے زیادہ تفصیلی بیان کے لیے درگاہ قلی خاں کی ”مرقعہ دہلی“ پر ایک



نظر ڈالنا کافی ہوگا۔ نظم میں بے شمار موضوع ایسے ہیں جو ہندستان میں آباد فارسی شاعروں اور برج بھاشا کے کویوں مثلاً بہاری میں ایک ہی تکرار میں ملتے ہیں یوں بھی ہو ہے ایک نے دوسرے سے خیال لیا ہے اور چراغ سے چراغ جلا لیا ہے کچھ مثالیں شفیق اورنگ آبادی کے تذکرہ چمنستان شعراء میں یقین کے بیان میں ملیں گی سب سے بڑی یکسانیت — اور یہ صرف اتفاقی نہیں تھی یکسانیت ہے شلیش اور صنعت ایہام کے چلن کی جب شعر اور دوہے کی بنیاد کوئی ایک ایسا لفظ ہو جس کے دو مطلب ہوں اور اسی شلیش نے بہاری کے ایک ایک دوہے کی بے شمار تشریحات کھوائیں اور ہندستان کے فارسی شاعروں کے ہاں سبک ہندی کی بنیاد ہی خصوصیت بنی پھر محمد شاہی زمانے کے اردو شاعروں کی بھی یہی پہچان ٹھہری۔

مالا بھرت جگ گنوپا یونہ من کا پھر

کر کا من کا چھوڑ کے من کا من کا پھر

اس سے کوئی یہ نہ سمجھے کہ اس عہد کے مسلمان ہندوؤں کی طرف کچھ زیادہ مائل تھے اس زمانے کے ہندو مسلمانوں کی طرف زیادہ فیاض تھے یا ان سے دے ہوئے تھے معاملہ صرف تاریخ کے اس چکر کا تھا جو اس زمانے کی جدیدیت کو سب کو متاثر کر رہی تھی اور ایک ایسے تہذیبی شعور کا نمونہ تھا جو مذہب سے آزاد ٹھہری بین الاقوامی اور جدید تھا۔

۴

اب ہم اپنے موضوع کے اختتامی لفظ اسلام تک پہنچے ہیں۔ عہد قدیم سے آج تک اسلام پر لکھنے والے اسلام کی تین شکلیں بتاتے اور دکھاتے آئے ہیں ایک عالموں کا اسلام جس پر ریل باہری روزہ، نماز، حج، زکوٰۃ یعنی RITUALS پر ہے، دوسرا صوفیوں کا اسلام ہے جس کا زور من کی عقیدت اور عبادت پر ہے خدا میں مدغم ہو جانے یا اس کے حکم کے مطابق پوری طرح خود سپردگی پر ہے، تیسرا اسلام متکلمین یا SOPHIST کا اسلام ہے جو مباحثے اور دلیل سے

مذہبی یقین کے اصول ثابت کرتے ہیں اور مذہب کی بنیاد سمجھ بوجھ اور عقل کی دلیلوں پر رکھتے ہیں۔

ایک صاحب نے تو ایک پوری کتاب ہی دو اسلام کے عنوان سے لکھ ڈالی ہے اور سچ یہ ہے کہ اس بات میں کچھ سچائی ضرور ہے ایک اسلام وہ ہے جو مذہبی یقین لے کر آیا، اس کا کہنا تھا کہ دین ایک تھا اور سارے مذہب جو دنیا کی پیدائش سے لے کر آج تک آئے ہیں سب خدا کے بھیجے ہوئے تھے اور اپنے اپنے پیغمبروں کے ذریعے بھیجے گئے کچھ پیغمبروں کا قرآن میں ذکر ہے جیسے حضرت موسیٰ، حضرت عیسیٰ، حضرت یوسفؑ لیکن یہ صاف لکھا ہے کہ ہر ملک میں اور ہر زمانے میں خدا نے پیغمبر بھیجے اسی بنیاد پر مرزا مظہر جانجاناں صوفی بزرگ سے لے کر خواجہ حسن نظامی اور حسرت موہانی تک بہا تمام بدھ، شری راجدھبی اور کرشن جی کو پیغمبر مانتے آئے ہیں اور مسلمانوں میں کرشن، بھکت کوی تو اچھی غامی تعداد میں ہوئے ہیں۔ دوسری بات تھی خدا کا ایک ہونا، یہ تعلیم بھی پہلے سے موجود تھی مگر نرگن وادی ایشو کے ایک ہونے پر اسلام نے سب مذاہب سے زیادہ زور دیا۔ تیسری بات تھی ساری انسانیت کی برابری اور سب کا ایک ہونا۔ رنگ، نسل، ملک اور قبیلے، جات پات اور پیدائش کے سبھی بندھنوں کے بغیر ایک ہونا۔ اس کے ساتھ ظاہری اصول تھے پانچ وقت کی روزانہ نماز سال بھر میں ایک چھینے کے روزے، زندگی میں ایک بار حج اور ہر سال اپنی آمدنی کا پانچ حصہ زکوٰۃ میں دینا۔ یہ اسلام کا بنیادی خاکہ تھا۔

لیکن اس مذہبی خط وخال سے کہیں بڑھ چڑھ کر اس کا دوسرا روپ تھا انسانیت کی پوری تہذیب اور تمدن کی وراثت کو ایک پیڑھی سے دوسری پیڑھی تک پہنچانے کا روپ، جس نے مغربی اور وسطی ایشیائیں اسے جدید ذہن کا نشان بنا دیا۔ اس علاقے میں اسلام کے ماننے والوں کے ذریعے سائنس، علم، طب، ریاضی، فلسفہ، بری اور سمندری تجارت کا علم بعد کی پیڑھیوں تک پہنچا۔ یہ شعور صرف اسلام کا شعور نہ ہی لیکن اسلام کے اس علاقے کے ماننے والوں کا شعور ضرور تھا انہی سے ہندوستانی ریاضی کے صفر کا چلن ہوا، انہی سے یونان کا سلا

علم ترجموں کے ذریعے عام ہوا۔ یونانی طب آج بھی اسی نام سے پہچانی جاتی ہے انہی کے ذریعے علم اور سائنس کی متعدد اصناف اور فن کی روایات پھیلیں پھولیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب صرف ایک مذہب کی یافت نہیں تھی بلکہ ایک دور کی جدت پسندی تھی جو تہذیب اور تمدن کی اہم کڑی بن گئی تھی آج کوئی سنگ نظر تہذیب اور تمدن کے ایک پورے دور کی پونجی سے اپنے کو محروم کرنا چاہے تو اس پر صرف ترس کھایا جاسکتا ہے۔ تہذیب اور تمدن کی اکائیاں توڑ کر خود اپنے کو زخمی تو کیا جاسکتا ہے لیکن ان کو نظر انداز کرنے کے لیے خود گمشدہ کرنے والوں کی سی ڈھٹائی چاہیے مستقبل کی طرف دیکھنے والے ملک ماضی کی ساری دولت بیکر آگے بڑھتے ہیں اور رواداری اور تکمیل کی آگوائی میں بڑھتے ہیں۔

عہد وسطیٰ کے فکر میں اس دور کی جدت پسندی کی علامت شعور کی یہی حقہ داری ہے جسے صرف ایک مذہب سے توڑ کر اس سے منہ موڑ لینا ایسا ہی ہے جیسے آج کوئی ہوائی جہاز اور ریل گاڑی کو عیسائی مذہب کی دین کہہ کر اُن کا بائیکاٹ کرنے لگے۔

عہد وسطیٰ کی جدت پسندی نے سیکولرزم، بین الاقوامیت، شہریت اور

URBANITY, SECULARISM, COSMOPOLITANISM AND THI

WORLDLINESS

کا جو شعور ہمیں دیا وہ ہماری تہذیب اور تمدن کی بیش قیمت پونجی ہے اور اس کی توہین مستقبل کی توہین ہے اور بڑی بد قسمتی کی بات ہے کہ یہ سب کچھ ۱۹۹۳ء کے ہندستان میں بھی دہرانے کی ضرورت ہے۔

## اختتامیہ

سفر تمام ہوا۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے یہ اردو ادب کی تاریخ اور مختلف اصناف کا جائزہ تھا مقصد صرف چند خطوط کی نشان دہی تھا جن سے اردو ادب کے نشوونما کے پیچھے کارفرما مختلف عناصر شخصیات اور حرکات کا پتہ لگایا جاسکتا ہے اور ان سماجی طبقات تک بھی رسائی ہو سکتی ہے جن کے خواب اور ارمان اردو ادب کی مختلف علامتوں اور اسالیب میں جھلکتا ہے۔

ظاہر ہے گزشتہ صفحات میں ان باتوں کی طرف چند مبہم اشارے ہی کیے جاسکے ہیں لیکن ان کی مدد سے شاید تاریخ اور تہذیب کے وہ مشترکہ عناصر تلاش کیے جاسکیں گے جو اردو زبان و ادب کی تخلیق اور ترمیم میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ ہم نئے نظریات کے خدوخال تو بیان کر دیتے ہیں لیکن ان کی روشنی میں اپنے ادب کو دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے۔

زیر نظر کتاب ادبی سماجیات کے نئے علم کو اردو ادب کی تاریخ اور اس کے مختلف ادوار و اصناف کو سمجھنے کے سلسلے میں برتنے کی کوشش ہے۔

## ہماری مطبوعات

سید انور الحق خاں رڈاکٹر محمد ہاشم قدوائی	جدید سیاسی فکر
آئی، سی، ماچ، آرڈر ڈاکٹر قیام الدین باجوہ	جدید ہندوستان کے معیار
ایس۔ ڈبلیو ڈورج رائیس احمد صدیقی	جغرافیہ کی ماہیت اور اس کا مقصد
ڈاکٹر محمد ہاشم قدوائی	جدید ہندوستان کے سماجی و سیاسی افکار
محمد الطہر علی رامن الدین	لورنگ زیب کے عہد میں مغل امراء
میکولی رڈاکٹر محمود حسین	بادشاہ
محمد محمود فیض آبادی	برطانیہ کا دستور اور نظام حکومت
مرزا ابو طالب رڈاکٹر ثروت علی	تاریخ آصفی
عائشہ بیگم	تاریخ نورو سماجیات
عماد الحسن آزاد قدوائی	اسلامی تہذیب و تمدن
ریوین لیوی رڈاکٹر شیر الحق	اسلامی سلج
ڈبلیو ایچ مورلینڈ رحمان محمد صدیقی	اکبر سے لورنگ زیب تک
ڈاکٹر حسن عسکری کاظمی	الہمدونی کے جغرافیائی نظریات
پروفیسر محمد مجیب	تاریخ فلسفہ سیاسیات
ایس۔ این۔ داس گپتا	تاریخ ہندی فلسفہ
عمور محمد خاں	تحریک آزادی ہند
قاضی محمد عدیل عباسی	تحریک خلافت
ڈاکٹر رام سرن شرما جمال الدین محمد صدیقی	قدیم ہندوستان میں شورو
بی۔ آر۔ تندر علی جولوزیدی	مہاتما گاندھی
ڈاکٹر ریاض احمد خاں شیردانی	مظاہر سلطنت کا عروج و زوال
ڈاکٹر سخیں چندر	مغل دور بار کی گوفندیہ اور ان کی سیاست
ڈاکٹر قاسم صدیقی	(دوسری مطبوعات)

71/-	شکر	وفادار نبولا
6/-	شکر پریم ہارائن	ہری لور دوسرے ہاتھی
10/-	پریم پال اشک	ہمارا سنیا
10/-	سید محمد ابراہیم فکری	ہمارا قومی گیت
18/-	پریم پال اشک	ہماری لوک کہانیاں
8/50	صنذر حسین	ہمارے ٹیکور
13/-	پریم پال اشک	ہمارے چاہنا
6/50	شیام سنگھ ششی	ہالیہ کے بنجارے
8/75	محمد ابوذر	ہندوستان کی آبادی
15/-	صنذر حسین	ہندوستان کی بزرگ ہستیاں (حصہ اول)
400/-	کلیم الدین احمد	جامع انگریزی مرد و نقت (حصہ اول)
600/-	کلیم الدین احمد	جامع انگریزی مرد و نقت (حصہ دوم)
600/-	کلیم الدین احمد	جامع انگریزی مرد و نقت (حصہ سوم)
600/-	کلیم الدین احمد	جامع انگریزی مرد و نقت (حصہ چہارم)
600/-	کلیم الدین احمد	جامع انگریزی مرد و نقت (حصہ پنجم)
600/-	کلیم الدین احمد	جامع انگریزی مرد و نقت (حصہ ششم)
23/-	ایچ، ایل، بکلسن، عتیق احمد صدیقی	تو مچی لسانیات
3/-	ایم، آر، کشور سلطان	چند رویہ
13/-	مرتب: ذاکر نور الحسن نقوی	حاتم طالی کا قصہ
4/-	صالحہ عابد حسین	حالی
5/-	وقار خلیل	حرف حرف نظم

